Arta în România între anii 1945–2000

O analiză din perspectiva prezentului

Coordonatori: Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu

Mădălina Brașoveanu
Irina Cărăbaș
Adriana Copaciu
Mirela Duculescu
Simona Dumitriu
Celia Ghyka
Bogdan Iacob
Cristian Nae
Olivia Nițiș
Adriana Oprea
Veda Popovici
Magda Predescu
Magda Radu
Mara Rațiu
Irina Tulbure

Arta în România între anii 1945–2000

O analiză din perspectiva prezentului

Coordonatori: Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu

Arta în România între anii 1945–2000
O analiză din perspectiva prezentului

Coordonatori: Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu
Autori: Mădălina Brașoveanu, Irina Cărăbaș, Adriana Copaciu,
Mirela Duculescu, Simona Dumitriu, Celia Ghyka, Bogdan Iacob, Cristian Nae,
Olivia Nițiș, Adriana Oprea, Veda Popovici, Magda Predescu, Magda Radu,
Mara Rațiu, Irina Tulbure

Corectură: Lavinia Ivașcu
Design: Radu Manelici (Faber Studio)
DTP: Ioan Olteanu

Hârtie: Claro Bulk, Munken Pure
Caracter: Objektiv
Producție: Fabrik
Tiraj: 500

Această publicație este rezultatul unui program de cercetare sprijinit de Fundația Getty în cadrul Colegiului Noua Europă în intervalul 2009–2013. Publicația a fost inițiată de Colegiul Noua Europă/Fundația Noua Europă, București, în parteneriat cu Editura UNArte a Universității Naționale de Arte din București și cu Muzeul Național de Artă Contemporană, București.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Arta în România între anii 1945–2000: o analiză din perspectiva prezentului/
Mădălina Brașoveanu, Irina Cărăbaș, Adriana Copaciu, ...;
coord.: Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu. –
București: Editura UNArte, 2016
Conține bibliografie
ISBN 978-606-720-061-4

I. Brașoveanu, Mădălina
II. Cărăbaș, Irina
III. Copaciu, Adriana
IV. Dan, Călin (coord.)
V. Király, Iosif (coord.)
VI. Oroveanu, Anca (coord.)
VII. Radu, Magda (coord.)
7(498)

Publicată de: Fundația Noua Europă, București/Editura UNArte, București/
MNAC, București
www.nec.ro
www.unarte.org
www.mnac.ro






Proiect editorial co-finanțat de AFCN
Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.



2016
București, România

Arta în România între anii 1945–2000

O analiză din perspectiva prezentului

Coordonatori: Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu

Mădălina Brașoveanu
Irina Cărăbaș
Adriana Copaciu
Mirela Duculescu
Simona Dumitriu
Celia Ghyka
Bogdan Iacob
Cristian Nae
Olivia Nițiș
Adriana Oprea
Veda Popovici
Magda Predescu
Magda Radu
Mara Rațiu
Irina Tulbure

Fundația Noua Europă/Colegiul Noua Europă
Editura UNArte
MNAC

Mulțumiri
Datorăm, întâi de toate, mulțumirile noastre Fundației Getty, al cărei sprijin financiar a făcut posibil programul de burse de cercetare GE-NEC III, dedicat studiului artei românești în intervalul 1945–2000. Trebuie să subliniem că Fundația Getty nu a interferat în nici un fel cu modul în care programul a fost coordonat, însoțind sprijinul financiar printr-o atitudine în înalt grad colegială.

Dorim de asemenea să mulțumim invitaților români și străini ai acestui program, care au susținut la Colegiul Noua Europă (și uneori la alte instituții de învățământ și cercetare) conferințe și seminarii, ne-au asistat în selecția bursierilor și/sau au participat la întâlnirile cu bursierii acestui program: Edit András, Judit Angel, Horea Avram, Iara Boubnova, Magda Cârneci, Phil Collins, David Crowley, Ekaterina Degot, Ruxandra Demetrescu, Zoran Erić, Aleš Erjavec, Constantin Flondor, Anthony Gardner, Marian Mazzone, Dan Mihălțianu, Bojana Pejić, Ileana Pintilie, Andrei Pleșu, George Sabău, Marilena Preda Sânc, Decebal Scriba, Sven Spieker, Anca Vasiliu, Ioana Vlasiu, Beat Wyss.

Mulțumiri se cuvin și artiștilor, criticilor și curatorilor stabiliți în străinătate, care au acceptat să stea de vorbă cu cercetătorii din acest program, între care Julian Mereuță †, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Anca Vasiliu. Nu-i putem include pe toți aceia (în România sau înafara ei) care au fost contactați direct de bursieri, furnizându-le informații și mărturii și punându-le generos la dispoziție documente importante pentru cercetarea lor (ei sunt, de altfel, menționați în texte), dar le adresăm (fie și în această formă imperfectă) mulțumirile noastre.

În fine, dorim să mulțumim persoanelor și instituțiilor care ne-au asistat în procurarea imaginilor pentru acest volum și ne-au acordat dreptul de reproducere. Între ei se numără Judit Angel, Pálma Baász, Matei Bejenaru, Călin Dan, Dinu Dumbrăvician, Károly Ferenczi, Constantin Flondor, Ion Grigorescu, Emil Huștiu, Elekes Károly, Iosif Király, Marcel Klamer, Károly Kovács, György Jovián, Mădălina Lascu, Wanda Mihuleac, Miklós Onucsan și Galeria Plan B, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Decebal Scriba, László Ujvárossy, Anca Vasiliu, precum și

Biblioteca Academiei Române
Muzeul Național de Artă al României
Muzeul Național de Artă Contemporană, București
Muzeul Brăilei
Muzeul de Artă Brașov
Fototeca Muzeului Național de Artă Contemporană, București
Fototeca Institutului de Istoria Artei, București
Diateca Universității Naționale de Arte, București

Introducere

Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu

Primele discuții despre proiectul care s-a concretizat în final cu apariția acestui volum datează din 2004. Pe fondul intensificării în anii 2000 a prezenței artei românești în context internațional, apărea tot mai evidentă necesitatea contextualizării istorice, fără de care perceperea și judecarea acestui fenomen riscau să fie viciate de subiectivisme și criterii străine domeniului. Nu este întâmplător că această nevoie presantă, recunoscută și de specialiștii în domeniul istoriei și teoriei artei din România, a devenit un subiect de preocupare pentru artiști care și-au făcut debutul în anii '80, o perioadă afectată pe de-o parte de faptul că racordarea tinerei generații la mișcările experimentale ale anilor '60–'70 a fost amputată, iar pe de altă parte, de o contextualizare istorică artificială și festivistă, pe fondul ideologic furnizat de dictatura național-comunistă a perioadei.

Absența unui tablou sintetic al evoluției artelor vizuale în epoca modernă crea un handicap pe mai multe planuri. Pe de-o parte, artiștilor le era dificil să se poziționeze în continuitate (sau dimpotrivă, în opoziție) cu predecesori și/sau curente stilistice. Pe de altă parte, lipsa contextului istoriografic fragiliza un întreg sector cultural care putea fi perceput astfel cu ușurință drept lipsit de substanță și manipulabil din punct de vedere ideologic. Dacă aceste handicapuri au fost manifeste în întreaga perioadă postbelică, anii 2000 au fost caracterizați și printr-un alt fenomen. După epuizarea entuziasmului anilor '90, ai „redescoperirii estului", anii 2000 au fost o perioadă de cartografiere a personalităților, curentelor și tendințelor care au dat originalitate artei produse în spatele Cortinei de Fier și care, în mod caracteristic pentru noua dinamică internațională a domeniului, erau interesante din punctul de vedere al pieței de artă. Din nou, lipsa unui corpus istoriografic referitor la artele vizuale din România postbelică a contribuit în mod important la slaba prezență a producției locale pe această nouă hartă, care era deopotrivă culturală și comercială.

Deși nu este rolul acestei introduceri să epuizeze cauzele care au dus la situația descrisă anterior, o comparație cu alte domenii ale culturii din România este de interes. În timp ce literatura, muzica, mai de curând și cinematografia, teatrul au o bogată literatură autoreflexivă, cu titluri de referință, în artele vizuale nu există destule surse de lectură și informare care să propună, cumulate, o privire de ansamblu suficient de largă și în același timp suficient de amănunțită asupra fenomenului artistic postbelic. Informația fragmentară și studiile de specialitate cu subiect punctual au fost folosite în mod notabil de Magda Cârneci, Alexandra Titu, Ileana Pintilie sau Adrian Guță, în apariții editoriale de sinteză, al căror merit a fost, printre altele, crearea unui cadru de discuție care se cere acum îmbogățit.

Caracterul sporadic al literaturii de referință nu era de natură să stimuleze cercetarea, ceea ce a dus la un fenomen cumulativ de tipul cercului vicios: faptul că nu exista suficientă literatură de referință în domeniul producției vizuale descuraja apariția de noi titluri, conturarea unui corp de specialiști cu autoritate în domeniu fiind în permanență amânată. În conversațiile dintre cei trei semnatari ai acestui text, a apărut ca promițătoare posibilitatea de a organiza un program de cercetare a artei românești în anii 1945–2000 în cadrul instituțional oferit de Colegiul Noua Europă, continuând astfel – dar într-o definiție nouă din punct de vedere tematic față de edițiile precedente – programe de burse de cercetare sprijinite de Fundația Getty, care aveau deja o istorie în cadrul acestui institut. A fost de la bun început evident că proiectul va trebui să aibă un dublu caracter, de cercetare, dar și de formare, fiind totodată un instrument de testare a capacităților istoriografiei de artă din România. În cadrul creat de sprijinul financiar generos al Fundației Getty, s-a recurs la metoda cea mai adaptată stării de fapt: un apel pentru noi proiecte de cercetare, ai căror deponenți erau invitați astfel să se integreze într-un

cadru prestabilit. Candidaților li s-a propus o structură maximală, care putea sta în principiu la baza unei istorii critice a culturii vizuale din România între 1945–2000. Felul cum s-a răspuns la această propunere e un diagnostic pe cât se poate corect (deși foarte probabil incomplet) al zonelor și cotelor de interes al tinerilor cercetători, la nivelul anilor 2009–2012.[1]

Decizia noastră de a ne adresa, prin apelul de „recrutare" a candidaților, unor cercetători tineri, a fost una deliberată și meditată. Am vrut să sondăm prin acest apel interesele (și să obținem contribuțiile) unor cercetători care aparțin unei generații care nu a fost martora directă a evenimentelor și care nu ar depune, prin urmare, o mărturie cu privire la ele, ci ar adopta față de ele postura de istorici. Se redeschide astfel, firește, vasta dezbatere privind relația dintre memorie/mărturie și istorie și posibilitatea ca cele două postúri să coexiste, așa cum se întâmplă în cazul autorilor pe care îi pomeneam mai sus. Pentru cercetătorii care s-au angajat în acest program, a face istoria unui trecut atât de recent, ale cărui urme sunt încă vizibile, intim întrețesute cu prezentul, dar care a încetat să le fie nemijlocit inteligibil, a constituit o provocare care n-a fost scutită de dificultăți. Am încercat să compensăm absența unei experiențe directe invitând la întâlnirile grupului persoane care puteau fi în același timp subiecți ai cercetării și martori ai perioadei. În mai multe ocazii cercetătorii și cercetătoarele au recurs, în încercarea de a străbate această distanță, la investigații în arhive sau colecții de documente, dar și la interviuri/conversații (uneori repetate) cu subiecți ai cercetării lor sau cu martori bine informați. Perspectivele rămân, însă, într-un anumit sens, ireductibile și pe alocuri, poate, frustrante pentru ambele părți.

Aceste limitări, unele asumate deliberat, altele impuse de circumstanțe, fac din volumul de față nu doar o antologie de texte, nu doar o propunere-cadru pentru un proiect deschis, ci și un produs al auto-percepției fenomenului vizual din România, realizat în România, și determinat, deci, istoric, economic și cultural, produs cu atât mai tipic pentru contextul în care apare, cu cât este rezultatul unui efort colectiv.

O decizie importantă a fost extinderea spectrului de analiză de la domeniul „artă vizuală" la cel, mai adecvat unei viziuni de secol 21, al culturii vizuale. Astfel a fost posibilă integrarea în proiect a unor domenii precum arhitectura și designul, de obicei abandonate de literatura critică într-un soi de autonomie (nefirească) față de evoluțiile celorlalte domenii conexe. Această abordare transversală este doar unul dintre câștigurile proiectului. Alte merite ar fi defrișarea surselor critice oferite de revista *Arta (plastică)*, efortul de cartografiere a zonei alternative de producție artistică în perioada dictaturii etc.

Ne refeream mai sus, vorbind despre motivațiile care ne-au făcut să ne gândim la acest proiect, la caracterul sporadic, nesistematic al contribuțiilor privind arta de după 1945 în România. Exceptam de la această caracterizare câțiva autori și contribuțiile lor: pe Magda Cârneci, Ileana Pintilie, Alexandra Titu, Adrian Guță. Trebuie spus de îndată că în intervalul care s-a scurs de la începutul acestui program de cercetare până acum au apărut studii și cataloage care îmbogățesc istoria artei românești recente, că s-au organizat expoziții relevante pentru această istorie și că sunt în desfășurare proiecte (incluzând publicații) care vor contribui, fără îndoială, la această îmbogățire; nu în ultimul rând, trebuie amintite aici numerele tematice ale revistei *Arta*, care au aproape întotdeauna și o componentă retrospectivă.[2] Cei care vor citi textele incluse în volum vor observa însă că aproape nu există studiu care să nu invoce autorii mai sus menționați și textele lor, conferindu-le în acest fel statutul de repere, chiar și atunci când se polemizează (cordial) cu unele dintre pozițiile exprimate de ei. În această ordine de idei, una din preocupările recurente în aceste texte e revizitarea și (în măsura posibilului) reconfigurarea priveliștii globale a artei acestor decenii: dacă pentru anii '50 și începutul anilor '60 lucrurile sunt (sau par) relativ simple (deși se va vedea din textele care se ocupă de această perioadă mai timpurie că e loc – așa cum aceste studii o demonstrează – pentru abordări originale), pentru largul interval cuprins între anii '60 târzii și anii '90 distincția între arta „oficială" și cea „alternativă" sau „experimentală", având ca efect polarizarea câmpului artistic în jurul acestor extreme, apare mai multora dintre autori/autoare insuficient de fină pentru a da socoteală de complexitatea câmpului pe care îl descriu și de caracterul lui eterogen. Alegând să construiască „microistorii", Mădălina Brașoveanu reflectează asupra pertinenței unei includeri inechivoce a unor opere sau autori în „acționism", e.g., și acordă un loc privilegiat mărturiilor

---

1 A se vedea apelul pentru candidaturi publicat de Colegiul Noua Europă pentru prima ediție a programului, republicat aici după acest text introductiv. Programul a avut trei generații de bursieri, între 2009–2012, și o continuare de un an (2012–2013) pentru întâlniri ale întregului grup și discutarea contribuțiilor individuale.

2 Nu vom încerca să aducem aici la zi această bibliografie și listă a evenimentelor și proiectelor.

artiștilor cu privire la practici pe care le vede ca pretându-se unui comentariu mai nuanțat. Uitându-se la tabloul de ansamblu al artei anilor '70–'90, Simona Dumitriu simte nevoia să recurgă la un concept formulat de Miško Šuvaković – cel de „modernism sobru" (căruia i l-am putea adăuga pe cel de artă „semi-nonconformistă", propus cu un prilej de Lolita Jablonskiene[3], care are în vedere întâi de toate situația din Lituania) – pentru a conferi un loc distinct unor practici artistice care nu aparțin întru totul artei oficiale, dar n-ar putea fi în mod legitim incluse nici printre practicile „alternative" sau „experimentale".

În anii în care s-a desfășurat programul de cercetare inițiat de noi (2009–2013), problema reconfigurării „narațiunii canonice" cu privire la arta modernă și contemporană, astfel încât să se poată face loc artei din centrul și estul Europei, era activ discutată în cercurile specialiștilor (și testată prin mari expoziții în care arta din această regiune era inclusă, la unele dintre care studiile din volum se referă, de altfel). Unul dintre textele cele mai elocvente pe această temă a fost cel al lui Piotr Piotrowski „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History"[4]. Cartea sa *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*[5] a fost o primă și importantă tentativă de a construi o astfel de „istorie orizontală" (și este, previzibil, o referință recurentă în studiile din acest volum). Dezbaterile pe această temă au avut o anume acuitate în jur de 2010 (între altele, prin seria de seminarii organizată de Clark Institute la Tallinn, Brno și București, cu o largă participare internațională – inclusiv „regională" – în colaborare cu instituții locale[6]), dar erau deja însoțite de o doză de scepticism, exprimat, nu o dată, de reprezentanți ai țărilor vizate[7]. În textele din volumul de față această posibilitate nu e luată în considerare frontal: mai degrabă decât să rescrie *the grand narrative* (chiar și la nivel local), ele încearcă să introducă în această narațiune, așa cum a fost ea conturată de imediații predecesori, inflexiuni noi, printr-o investigare atentă rezultând în studii de caz, printr-o plasare diferită a accentelor sau prin cercetări care schimbă unghiul de vedere. Există totuși studii în care o privire de ansamblu este tentată. Din această categorie fac parte texte ca cel al Simonei Dumitriu sau al Oliviei Nițiș. Primul include o categorisire mai generală a tipurilor de expoziții organizate în intervalul 1970–1990 și a statutului lor; în al doilea se face o rapidă trecere în revistă a unor concepte ca artă politică, artă alternativă, artă experimentală, artă *underground*, luându-se în considerare același interval. Fie și aluziv, preocupări pentru o cartografiere mai fină a scenei artistice (ținând seama – deși poate nu întotdeauna de ajuns – și de reconfigurările sau oscilațiile determinate de presiuni cu caracter politic) există și în alte texte din volum.

Mai degrabă decât sub forma unor tentative ambițioase de „rescriere a istoriei" (care vor trebui, probabil, să aștepte acumularea unei mase critice de cercetări de detaliu), problema validității „narațiunii canonice" (de sorginte occidentală) apare în texte prin cea a raporturilor dintre Vest și Est: în termeni foarte generali, în texte ca cele menționate deja; în termeni foarte concreți, așa cum se înscriu ele în traiectoria personală, atunci când e vorba despre un studiu de caz dedicat unui artist sau unui eveniment; și din nou în termeni generali, dar cu referire la situații concrete, în texte privind instituțiile din anii '90, ca cel al Marei Rațiu și al lui Cristian Nae (în care acest raport e întruchipat de iradierile rețelei de Centre Soros ale Artei Contemporane).

Constatăm, uitându-ne înapoi la sugestiile pe care le făceam candidaților, că multe din temele propuse de noi au fost într-un fel sau altul atinse, fie și oblic, prin ricoșeu. Pentru moment – și în fața rezultatelor palpabile ale acestui program de cercetare – am structurat volumul (pornind de la ele) pe cinci secțiuni, inegal „umplute", prin care am căutat să conciliem repere de ordin cronologic cu repere de ordin tematic/problematic.

---

3 Lolita Jablonskiene, „Wins and/or losses in recent Eastern European art history", în Charles Merewether& John Potts (ed.), *After the Event. New Perspectives on Art History*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010, pp. 76 și urm.

4 Studiul a apărut în revista *umění/Art*, nr. 5, LVI/2008, pp. 378–383.

5 Ediția engleză a apărut în același an la Londra, Reaktion Books. Ediția poloneză apăruse în 2005.

6 Este vorba despre East-Central Europe Seminar Series 2010–2011, *Unfolding Narratives: Art Histories in East-Central Europe After 1989*. An initiative of the Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts), inițiativă care a beneficiat de sprijinul financiar al Fundației Mellon. Seminariile organizate sub această umbrelă au fost: „Thinking Art History in East-Central Europe" la Tallinn, în mai 2010; „Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe" la Brno, în noiembrie 2010; „Art History Meets Art Theory" la București, în mai 2011, unde co-organizatorul și gazda a fost Colegiul Noua Europă, care coordona în acei ani programul de cercetare GE-NEC III, din care a rezultat volumul de față.

7 A se vedea, de pildă (ca să ne limităm la aceste exemple), Lolita Jablonskiene, Wins and/or losses, p. 75 sau Bojana Pejić, „Post-communism and the Rewriting of (Art) History)", în *I_CAN_Reader* (online), International Contemporary Art Network. The Ultimate Source on East and Central European Art, 2003. Accesibil la: http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textb4e6.html?id_text=33.

O primă secțiune, *Arta românească între avangardă și realism socialist*, include studiul Adrianei Copaciu, o minuțioasă cercetare a „celui de-al doilea val" suprarealist în România și a complexelor relații dintre reprezentanții lui și scena internațională a suprarealismului târziu (întâi de toate cea franceză), pe de o parte, și contextul românesc, în profundă schimbare în acei ani, pe de alta; și studiul Irinei Cărăbaș, în care autoarea ia ca punct de pornire retrospectiva lui M.H. Maxy din 1965 (un artist notoriu pentru prezența sa în avangardă, dar și pentru cea în „nomenclatura" noului regim), pentru a-i reconstitui traiectoria artistică și a descifra modurile în care artistul însuși o reconsideră și (mai ales) o remodelează.

A doua secțiune, *Arhitectură și design. De la stalinism la socialismul târziu*, aduce împreună două studii ale căror afinități sunt mai degrabă de ordinul domeniilor de interes decât de ordinul proximității cronologice sau problematice. Irina Tulbure se ocupă în studiul său indirect de obiectul arhitectural ca atare, concentrându-se asupra imaginii lui mediatizate, care devine un mijloc de propagandă. Studiul Mirelei Duculescu e o prezentare cuprinzătoare (și în același timp atentă la detalii) a configurării și evoluției preocupărilor în domeniul designului în România, care se concentrează asupra modului în care aceste preocupări s-au coagulat în învățământul superior în acest domeniu.

Cum era probabil de așteptat, cel de-al treilea capitol, *Oficial și alternativ în arta anilor '70–'90*, include contribuțiile cele mai numeroase. Ele merg de la studii de caz dedicate unui artist (ca cel al Magdei Radu despre cariera timpurie a lui Paul Neagu), unei comunități artistice (Cenaclul Tineretului din Oradea, de care se ocupă Mădălina Brașoveanu) sau unui eveniment (expoziția *Medium* din 1981, care face obiectul studiului Magdei Predescu) la tentative mai cuprinzătoare de evaluare a artei acestei perioade: Simona Dumitriu se sprijină pe conceptul de *Jetztzeit* al lui Walter Benjamin pentru a-și defini apartenența la un timp (și un loc) anume și pentru a construi, pornind de aici, călătorii înapoi în timp, de la evenimente expoziționale mai recente (*Stare fără titlu*, *Sexul lui Mozart*, dar și *Les promesses du passé*) din care face un „pivot" trimițând la unele mai distante (precum *Studiul I*, *Locul – faptă și metaforă*, *Viața fără artă*), amintind, măcar în treacăt, și de alte evenimente din intervalul pe care îl are în vedere. Olivia Nițiș se slujește de conceptul de „politici ale corpului" pentru a sonda același teritoriu temporal și geografic, prin exemple numeroase și câteva popasuri mai atente asupra unor demersuri artistice ca cele ale Wandei Mihuleac sau Anei Lupaș.

A patra secțiune, *Practici discursive în câmpul artei între anii '60–'80* include trei texte destul de diferite ca abordare, stil și ton, pe care le unește, totuși, atenția specială acordată comentariului critic și teoretizărilor cu privire la artă (și critica de artă) în acest interval. Bogdan Iacob își ia ca obiect expres de studiu textele publicate între anii '60–'80 în revista *Arta* și deslușește în limbajul critic o mutație de la o analiză preeminent formalistă (prin care se semnalează, în această zonă, desprinderea de realismul socialist) la una pe care o caracterizează ca „analiză cultural-semantică", pe care o vede ca dominând discursul critic în anii '70 mai târzii și în anii '80. Adriana Oprea identifică în postmodernism tema centrală, definitorie a discursului critic din anii '80, luându-și la rândul ei ca teren de studiu în principal textele publicate în revista *Arta*[8], pe care le supune unei treceri în revistă extinse și unei analize atente. Veda Popovici e interesată de modul în care intră în competiție pentru definirea identității naționale grupuri de intelectuali de orientare diversă în anii '70 târzii și '80, precum și de ecourile acestei problematici în comentariul despre artă și în construcția unor narațiuni istorice cu privire la ea.

Ultima secțiune, *Anii '90. Artă publică, instituții și tendințe de critică instituțională*, grupează trei texte. Cel al Celiei Ghyka este o reflecție cu privire la arta publică în acești ani și la felurile în care memoria recentă își găsește expresia în monumentul public, autoarea acordând o atenție specială seriei de monumente dedicate Revoluției la Timișoara (dar fără a uita Bucureștiul). Mara Rațiu definește și analizează harta instituțional-organizațională a anilor '90, ocupându-se de instituțiile și organizațiile (noi, în majoritatea cazurilor) apărute în acești ani. De instituții se ocupă și Cristian Nae, dar dintr-un unghi diferit (chiar dacă atinge, pe alocuri, teme similare): cel al criticii instituționale așa cum se poate ea identifica și analiza în practicile curatoriale și artistice ale anilor '90[9].

---

8 Într-un apel lansat ulterior (în 2011), pentru o nouă generație de bursieri, altminteri foarte apropiat, în conținutul său, de cel republicat aici, sugeram candidaților interesați de critica de artă să nu-și ia ca sursă exclusivă revista *Arta*.

9 Având în vedere variațiile de ortografie în intervalul 1945–1989, pentru a nu îngreuna lectura și din grija de a evita confuziile, am decis să adoptăm în cuprinsul acestui volum o ortografie unificată și actualizată. Așa de pildă, am optat pentru *Scânteia* (e.g.), deși ortografia s-a modificat în 1954 în *Scînteia* și pentru *Casa Scânteii* (și nu *Casa Scînteii*), cu atât mai mult cu cât șantierul ei s-a desfășurat în anii dinaintea modificării ortografiei (care a avut loc în 1954). În același spirit, am utilizat ortografia actuală pentru *Săptămâna*, *Viața românească* etc.

Cele de mai sus nu dau decât o sugestie sumară cu privire la conținutul textelor. Ele sunt o invitație de a le citi, suntem convinși, cu profit. Se va observa că unele evenimente sau personalități sunt prezente în mai multe dintre aceste texte, cu pondere variată; se va observa, poate, și că nu există, în aceste privințe, „descoperiri": evenimente neștiute care sunt „puse pe hartă" sau artiști/artiste de care nimeni nu auzise până acum sau a căror prezență/contribuție a fost percepută ca minoră, care să dobândească dintr-o dată vizibilitate. Nu la acest nivel se plasează contribuțiile studiilor pe care le-am strâns în acest volum, chiar dacă ele aduc uneori în prim-plan situații, evenimente, împrejurări care au făcut arareori obiectul unor scrutări atente. S-ar părea că inventarul există deja și că el a fost configurat, în datele lui esențiale, prin efectul cumulat al textelor-reper la care ne-am mai referit. Credem, pe de altă parte, că există în acest volum texte care vor deveni la rândul lor repere dificil de ocolit pentru cine se va ocupa în viitorul previzibil de suprarealismul târziu în România, de M.H. Maxy, de arhitectură ca mijloc de propagandă și de designul românesc, de Paul Neagu, de comunitatea artistică din Oradea sau de expoziția *Medium*, de expoziții, de practici artistice și contribuții curatoriale (fie că alegem să le numim pre- sau proto-), de limbajul critic în anii regimului Ceaușescu, de monumentele de for public sau de instituții și critică instituțională.

E imposibil de vorbit despre o metodologie unitară pentru aceste texte. Abordările (sau inspirațiile) de ordin metodologic sunt uneori explicit menționate (e cazul Mădălinei Brașoveanu, pentru care microistoria a devenit un instrument esențial de lucru; al Vedei Popovici, care se revendică de la o orientare sociologică strălucit ilustrată de Katherine Verdery, dar și de la studiile post- și decoloniale și cele despre condiția de subaltern; al Oliviei Nițiș, pentru care literatura feministă constituie un reper important și care înțelege conceptul de „corp politic" prin prisma ei). Cum se poate aștepta, o autoare care se ocupă de monumentul public și problematica memoriei se bizuie pe lectura plină de discernământ a unor texte care le discută și clarifică, iar aceia dintre autori care își iau ca obiect de studiu instituțiile sau critica instituțională își găsesc sprijin în vasta literatură pe aceste teme, pe care o fructifică pertinent pentru a analiza cazul românesc. Dincolo de aceste repere de ordin metodologic și bibliografic și de cercetări de arhivă, istoria orală a fost un ajutor important pentru mai multe dintre studiile incluse în volum.

Una din grijile noastre în organizarea acestui program a fost să asigurăm pentru proiectele individuale o perspectivă comparativă, nu doar prin lecturi și călătorii de studiu, ci și prin invitarea unor specialiști străini, din țările învecinate sau din Occident; în studiile incluse în acest volum o astfel de perspectivă este – cu puține excepții – mai degrabă implicită. Cea mai limpede poziție din acest punct de vedere este adoptată de Mara Rațiu, care include în demersul său o comparație (elocventă) între dezvoltarea instituțională post-'89 în România și în Ungaria. Proximitatea cu Ungaria (sau cu cultura de limbă maghiară) joacă un anume rol în studiile dedicate comunității artistice din Oradea și expoziției *Medium*. Era nu numai de așteptat, ci și indicat ca un demers în care e evidentă preocuparea pentru felul în care privirea Vestului modelează Estul (cel al Simonei Dumitriu) să acorde importanță unor mari expoziții organizate în vestul Europei și modului în care ele selectează și promovează artiști „din regiune"; ca încercând să evalueze cât de „autentic" e, de pildă, ecologismul practicat de unii artiști în România în anii '70–'80, Olivia Nițiș să caute formele lui mai limpezi („canonice") în Occident; ca vorbind despre contribuțiile românești în zona monumentului public să se invoce, spre comparație, mai ales exemplul Germaniei, cum o face Celia Ghyka; sau ca în analiza instituțiilor și cazurilor de critică instituțională să se recurgă la repere bibliografice și exemple esențialmente (deși nu exclusiv) occidentale, așa cum se întâmplă în texte ca cel al Marei Rațiu și al lui Cristian Nae. Dar deși comparațiile cu „vestul" par să rămână predominante, se poate detecta configurarea unei viziuni mai cuprinzătoare și mai puțin drastic polarizate, în care o perspectivă „globală" se substituie discret, dar perceptibil, uneia duale. Studiul Magdei Radu e sugestiv în acest sens.

Rezultatele acestui program de cercetare, așa cum se reflectă ele în volum, sunt, firește, departe de a acoperi în mod mulțumitor vastul câmp deschis de noi prin apelul la candidaturi, dar ar putea fi – așa cum speram dintru bun început – o invitație și o incitație pentru alții de a continua acest efort. Speram, de altfel, ceva mai mult: structura de lucru în acest program, cu etape de investigație individuală alternate cu dezbateri în grup, a fost menită să contribuie nu doar la producția de text, ci și la edificarea unei comunități de specialiști animați, pe cât posibil, de preocupări, dacă nu și de idealuri comune. În ce măsură acest lucru s-a întâmplat – sau se va întâmpla în viitorul apropiat – rămâne de văzut.

Apelul pentru candidaturi al programului GE-NEC III, 2009:
Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului

Propunem o cercetare și o reevaluare a artei în România în intervalul 1945–2000, adică de la instalarea regimului comunist în România până aproape de prezent, prin contribuții ale unor tineri cercetători atașați Colegiului Noua Europă ca bursieri. Reacționăm, prin acest proiect, la un număr de probleme pe care le-am identificat. Una din ele ar putea fi formulată astfel: anumite aspecte ale artei și culturii actuale în România pot fi înțelese, cel puțin în parte, în lumina unei relații intermitente, convulsive cu trecutul recent și mai puțin recent. Natura acestei relații, caracterul ei discontinuu, fragmentar, nu poate fi caracterizată pur și simplu prin recursul la platitudinea că atare este, într-un mod mai general, relația oamenilor (și a comunităților umane) cu trecutul lor; în această zonă a lumii această relație a fost în mod profund și semnificativ afectată de cursul aparte al istoriei ei. Fără îndoială, nu există criterii pentru un curs „normal" al istoriei, dar se pot identifica, *a posteriori*, anumite puncte nodale ale distorsiunilor ei. Pentru tinerii artiști activi astăzi, ca și pentru o secțiune importantă a publicului lor, ceea ce s-a întâmplat în arta românească în cursul ultimelor decenii a devenit în mare măsură irelevant, pentru că doar o mică parte din ceea ce o constituie a parvenit la conștiința lor. Astfel de discontinuități ale memoriei active modelează tacit arta actuală prin înseși omisiunile pe care le determină; ele produc inflexiuni care rămân nedetectate, care pot fi hotărâtoare pentru starea ei prezentă și pentru evoluția ei viitoare.

Un alt aspect problematic este legat de istoria și critica de artă. Există, s-ar părea, puțin loc în sfera publică, ba chiar și în cercuri mai specializate, pentru o critică de artă demnă de acest nume și pentru o investigație istorică de profunzime a artei ultimelor decenii, și nu pare să existe o ambianță instituțională – fie ea publică sau privată, care să le încurajeze activ. Deși nu întru totul absente, asemenea eforturi rămân sporadice și nesistematice.[1] Pe de altă parte, câteva inițiative recente, menite să recupereze experiențe ale ultimelor decenii în domeniul artelor vizuale, ne încurajează să credem că acest proiect este oportun.[2]

Nu se poate aștepta de la o culegere de studii care vor rezulta din cercetarea pe care o propunem să tămăduiască eclipse ale memoriei individuale și colective, să stabilească punți între generații atenuând rupturile dintre ele, sau să îmbunătățească radical starea unei discipline, dar o astfel de culegere poate fi un pas util în această direcție. Ceea ce anticipăm nu este, desigur, o prezentare mai „adevărată", mai „obiectivă" a artei în România în ultimii cca 50 de ani (deși, cu precauțiile de rigoare, e destul de făcut la acest nivel, inclusiv în termenii unei istorii factuale), ci una care ar putea fi mai cuprinzătoare și în același timp mai inteligibilă și mai relevantă din perspectiva prezentului, și astfel, mai aptă să fie interiorizată ca istorie vie, trăită, cu toate contradicțiile ei, în loc să fie un trecut pe jumătate îngropat, doar în mică măsură conștientizat. Ce anume din acest trecut recent va fi resimțit ca fiind încă activ sau susceptibil de revitalizare, ce va hrăni imaginația tinerilor artiști, critici și curatori de astăzi este, desigur, imposibil de anticipat. E în înalt grad posibil și probabil ca ceea ce le va apărea ca interesant și productiv să fie fațete ale acestui trecut care nu au fost percepute – și au rămas, așadar, nearticulate – de cei care l-au trăit. Ne pare însă important ca respingerile, ca și adeziunile, să înceteze să fie rezultatul unei succesiuni de mai mult sau mai puțin discrete catastrofe.

---

1 Printre contribuțiile notabile: Magda Cârneci, *Artele Plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000 și cartea sa *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Pitești, Paralela 45, 1999; Ileana Pintilie, *Creație și sincronism European. Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60–'70*, catalogul expoziției îngrijite de ea la Muzeul de Artă din Timișoara, 1991 și *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000; Alexandra Titu (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros de Artă Contemporană, București, 1997; Adrian Guță, *Texte despre generația '80*, Pitești, Paralela 45, 2001 (precum și cursurile sale privind arta contemporană românească, pentru studenții Universității Naționale de Arte). Lista poate fi, desigur, amplificată, dar ea rămâne, totuși, săracă.

2 Iată câteva exemple: recent redeschisul *Atelier 35*, care afirmă, prin titulatura sa, continuitatea cu spațiul expozițional aflat până în 1989 sub patronajul Uniunii Artiștilor Plastici, și-a început activitatea prin revizitarea istoriei acestui fenomen și publicarea unui apel solicitând documente și informații care să permită completarea ei; un proiect lansat acum cca un an, *reSourcing. The Critical Platform*, propune sondaje în istoria recentă a variatelor arte în România; un alt proiect recent inițiat își propune investigarea taberelor de sculptură; o inițiativă coordonată de Aurora și Iosif Király constă într-o serie de interviuri înregistrate pe suport video cu reprezentanți ai scenei artistice dinainte de 89 (artiști, fotografi, curatori, critici). Aurora Király a coordonat de asemenea cartea *Fotografia în arta contemporană: tendințe în România, după 1989*, publicată de Asociația Galeria Nouă, București, 2006, care conține studii și interviuri utile pentru înțelegerea locului fotografiei pe scena artistică dinainte de 1989, și în anii mai recenți.

Sperăm că acest proiect se va dovedi relevant și într-un context mai cuprinzător. În multe privințe întâlnirea dintre est și vest după 1989 a debutat ca o întâlnire ratată, ca o succesiune de neînțelegeri. Încercând, cu generozitate, să integreze țările proaspăt eliberate într-o istorie mai vastă, la care ele păreau să nu fi fost părtașe, ca și în scena artistică actuală, expozițiile organizate de specialiști occidentali au tins în anii '90 (ba chiar și mai târziu) să dea socoteală de „alteritatea" lor conferind regiunii o identitate distinctă („Balcanii"[3]), sau căutând cu tot dinadinsul exemple de „convergență" mai mult sau mai puțin spontană. Lucrurile s-au schimbat în unele privințe în ultimii ani și în atmosfera mai sobră a acestui sfârșit de deceniu o contribuție de la „margine" ar putea îmbogăți ceea ce continuă să fie perceput, deși în moduri mai puțin simpliste, ca „centru".

Iată, în concepția noastră, unele dintre interogările care ar putea anima cercetările dedicate artei dinainte de 1989:

Arta în anii de după război (1945–1964)

- „realismul socialist" în versiunea sa românească, văzut în contextul altor versiuni ale lui, în URSS și țările satelite;
- sistemul instituțional pe care se sprijină (UAP; „instituția" cenzurii etc.)
- avangarda și realismul socialist
- recuperarea primului modernism istoric (impresionism, postimpresionism)

Tentativa de „deschidere" și „închiderea" (1964–1980)

- recuperări ale modernismului și modernismului târziu (redescoperirea lui Picasso și în sens mai general, a artei occidentale moderne; constructivismul; *Sigma* și reverberațiile sale pedagogice)
- încercări de redefinire a limbajului/domeniului artei (Pavel Ilie, Paul Neagu, Mihai Olos, Ana Lupaș, Geta Brătescu etc.)

„Rezistența prin cultură/artă" (anii '80)

- „avangarda cosmopolită" – presupozițiile teoretice și morale ale expozițiilor emblematice (*Studiu 1–2*, *Medium*, *Scrierea*, *Spațiul-Oglindă*, *Om, oraș, natură*, *Locul – Faptă și metaforă*, expozițiile de la *Atelier 35*)
- emergența neo-ortodoxismului ca alternativă la arta oficială și contrapondere la „avangarda cosmopolită" (*Prolog*, taberele de pictură – Teremia Mare, Tescani, Lugoj etc.)
- coexistența (uneori în lucrările aceluiași artist) dintre arta „oficială" și cea independentă
- taberele și simpozioanele ca expresie a unei descentralizări economice și ideologice

Analiza instituțiilor

- distribuția rolurilor, în diferite momente, între diverșii agenți ai scenei artistice, de la activiștii de partid la releele lor în instituțiile și cercurile profesionale la artiști, curatori și critici; rolul unor instituții in configurarea artei moderne/contemporane din România (UAP/Atelier 35, revistele *Arta*, *Secolul 20*, *România literară*, relațiile cu Comitetul Central al PCR și cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste)

Anii '90

- radicalizarea discursurilor între tradiționalismul neo-ortodox și internaționalismul *late-modern*
- introducerea „noilor media" în artă și educație
- arta experimentală în anii '90 și raporturile ei cu trecutul recent
- redefiniri ale poziției artistului/artistei pe scena locală și internațională
- relațiile artei cu societatea și *mass media*

Temele enumerate mai sus sunt sugestii de natură generală; ele nu au un rol prescriptiv. Candidații sunt invitați să le ia drept punct de pornire, raportându-se la ele în mod creator.

---

3 Iată câteva dintre numeroasele expoziții inspirate de o asemenea perspectivă: expozița din 2002 și publicația însoțitoare, *In Search of Balkania*, la Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, organizată de Roger Conover, Eda Cufer și Peter Weibel; expoziția din 2003 datorată lui Harald Szeemann, *Blut und Honig – Zukunft ist am Balkan*, la Muzeul Essl; expoziția din același an de la Kunsthalle Fredericianum din Kassel, în jurul căreia s-a organizat un vast program de evenimente și publicații, *In the Gorges of the Balkans*. Nu este intenția noastră să minimalizăm astfel de proiecte, care au avut ca rezultat expoziții interesante și publicații care au îmbogățit reflecția asupra conceptului de „Balcani"; nu facem decât să notăm un fenomen care ne apare ca fiind sugestiv.

I Arta românească între avangardă și realism socialist

Anii ’40–’60: de la arta angajată a suprarealismului la arta dirijată a realismului socialist

Adriana Copaciu

> Le surrealisme s’est-il évanoui ? C’est qu’il n’est plus ici ou là : il est partout. C’est un fantôme, une brillante hantise.
> Maurice Blanchot

Preliminarii

Atât în estul, cât și în vestul Europei, intervalul istoric definit de cele două decade imediat următoare celui de-al Doilea Război Mondial este recunoscut pentru caracterul său intens politizat și pentru transformările care afectează lumea artei și nu numai. Prin demersul nostru, ne propunem să abordăm zona de intersecție a proiectului avangardist cu proiectul realist socialist și să punem în evidență mizele estetice și politice care rezultă din această proximitate. Vom urmări, așadar, într-un prim volet, reconfigurarea unei etape finale din evoluția avangardei în spațiul artistic românesc, marcată de apariția așa-numitului „al doilea val" suprarealist, în continuitatea grupărilor suprarealiste active în România în anii ’30. Un al doilea volet al analizei noastre va fi consacrat perioadei anilor ’50, care cunoaște atât dispersia acestei grupări suprarealiste extrem de prolifice, cât și un fenomen complex, și anume, istoricizarea avangardei prin intermediul contradiscursului comunist.

Această ultimă perioadă de efervescență a avangardei europene la noi se plasează în amontele celui de-al Doilea Război Mondial și se prelungește până în 1947, revendicându-se atât în plan estetic, cât și ideologic, de la artiștii grupați în jurul revistelor de avangardă *unu* și *Alge*. Inițiat la București, în 1939, de către Gellu Naum și Gherasim Luca, Grupul Suprarealist Român[1], cunoscut sub numele de *Grupul Infra-noir* sau *Grupul celor 5*[2] se va concretiza între 1944 și 1947, cuprinzându-i și pe Paul Păun, Dimitrie/Dolfi Trost și Virgil Teodorescu. Deși avem de-a face cu un grup de artiști care beneficiază de notorietate și recunoaștere internațională, transformând Bucureștiul în a doua capitală a suprarealismului, după spusele lui André Breton, perioada de ambiguitate politică se dovedește incongruentă cu angajamentul lor, conducând la dizolvarea mișcării. Angajamentul revoluționar suprarealist se confrunta în această perioadă, inclusiv pe plan internațional, cu multiple amenințări și controverse care atrag eșecul[3] său iminent. În plan local, impasul suprarealismului, cu turnurile și complexitățile sale, ne interesează în măsura în care dă seama de felul în care momentul augural al instaurării realismului socialist în România semnalează începutul confiscării artei de către un regim autocratic. Sub influența acestui eșec și aproape simultan sub presiunea politicului, se dispersează nu numai acest grup de avangardă și artiștii care gravitau în jurul său (fie în urma convertirii la comunism a unora dintre ei, fie prin exilul altora), dar dispar și condiționările practice necesare supraviețuirii avangardei (libertatea reuniunilor, a publicării și a expozițiilor, comunicarea colectivă, vizibilitatea transnațională) și se fac simțite semnele limitării libertății artistice individuale în numele artei dirijate, de propagandă.

Ținând cont de aceste premise, ne interesează felul în care ideologia comunistă preia ariergarda ideologică a suprarealismului și imperativele sale morale enunțate în numele artei și le transformă progresiv în capete de acuzare, pentru a perfecționa mai apoi această tehnică în numele unei mitologii dialectice milenariste a cuplului artă progresistă–artă decadentă, cu multiplele ei versiuni. În primul

---

1 Această denumire cu majuscule este vehiculată de criticul literar Ion Pop. Vezi Ion Pop, „L’avant-garde roumaine et la politique", *Arcadia*, vol. 41, II, Berlin, De Gruyter, 2006, p. 322.

2 Această formulă îi aparține lui Monique Yaari, care aduce în discuție identitatea fluctuantă a grupului de artiști români, optând pentru denumirea „grupul suprarealist de la București", cu corolarul: „de expresie franceză". Vezi: Monique Yaari, „The Surrealist Group of Bucharest", în Anne Quinney (ed.), *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone Writers from Romania*, Amsterdam, NY, Rodopi, 2012, p. 103.

3 Vezi Peter Bürger, „De la nécessité de l’engagement surréaliste et de son échec", în Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe (ed.), *Surréalisme et Politique – Politique du surréalisme*, Amsterdam, NY, Rodopi, 2007, pp. 57–73.

volet, am luat în considerare producția artistică colectivă și individuală a suprarealiștilor, cele 8 plachete[4] publicate în perioada 1945–1947 în colecția „Infra-noir", „S Surréalisme" și „Colecția suprarealistă", precum și în plachetele apărute la Editura Negația Negației și Éditions de l'Oubli. În virtutea unor opțiuni metodologice care vizează studiul revistelor și al publicațiilor de specialitate, văzute ca o interfață a spațiului cultural și artistic în care se actualizează dinamic principalele platforme de discuție, atenția noastră va reține felul în care se realizează procesul de condamnare al avangardei în revista *Arta plastică*. Într-un plan secund, ne vom referi și la contribuția revistelor culturale, literare și de artă apărute de-a lungul perioadei pe care o avem în vedere, cum ar fi: *Probleme de literatură și artă*, *Scânteia*, *Contemporanul*, *Flacăra* (incidental *Dreptatea*, *Rampa*, *Adevărul*), în funcție de traseul colaborărilor foștilor avangardiști cu aceste reviste și de felul în care acestea, în rubricile lor dedicate problemelor cultural-artistice, parohializează ideologic câmpul artistic.

1. **Suprarealismul *Infra-noir*: postura militantă a avangardei românești în context postbelic**

A se trata cu atenție: suprarealismul are componente politice

Cazul grupului suprarealist *Infra-noir* aduce în prim-plan un interval artistic coincident cu politizarea unei revoluții estetice care, inițial, în faza sa eroică[5], nu miza pe o inerentă vocație politică și care pune în mod diferit problema angajamentului și a legitimității artei. Este deja un loc comun faptul că perioada primului *Manifest* se raportează mai degrabă metaforic la problema revoluției, convingerile suprarealismului anilor '30 fiind mai mult umaniste decât politice *per se*. Așa cum subliniază Laurent Jenny cu referire la anii 1924–1925, când frazeologia politică începe să câștige teren în revistele suprarealiste, valoarea metaforică a revoluției se modifică și devine una literală[6]. În raport cu suprarealiștii primei generații grupați în jurul revistei *unu*, artiștii *Infra-noir* pun în mod diferit problema legitimității artei. Să ne reamintim că în ultimii ani de activitate suprarealiștii de la *unu* au întrevăzut în revoluția proletară un mijloc mult mai concret decât activitatea lor într-o revistă literar-artistică de a da formă aspirațiilor lor politice și sociale. Mai mult decât atât, apropierea de problematica revoluționară și convingerile politice de stânga i-a determinat să se angajeze într-o critică din interior a suprarealismului francez care, în opinia uniștilor, nu era decât o revoluție estetică. Prin urmare, pentru Sașa Pană, Bogza, Trost sau Roll, acțiunea comună a artei și a politicii devenea în 1932 incompatibilă cu noul lor angajament în slujba cauzei proletare.

Pentru grupul *Infra-noir*, perioada de fragilitate și instabilitate politică, în care două culturi diferite coabitează legal, pune alternativa suprarealistă sub incidența un triplu efect de legitimitate: față de lumea artistică vestică, față de cea locală și, nu în ultimul rând, față de partid. Legitimitatea devine un principiu agonal într-o perioadă în care opoziția și partițiile lumii intelectuale și artistice sunt progresiv eliminate, odată cu instalarea cenzurii în 1946. Campaniile publice[7], dintre care cea mai longevivă este cea împotriva „turnului de fildeș" (1944–1945, 1947, 1948), secondată de cea a trădării intelectualilor (1946), apoi de campania pentru implementarea culturii pentru mase sau de cea împotriva criziștilor[8] (1946–1947), împotriva decadentismului și altor „isme" (1947–1948), împotriva ultimilor dușmani ai poporului (1947–1948), soldate cu triumful culturii în sens unic în 1948, anulează orice fel de polarizare socială.

---

4 Plachetele publicate în colecția suprarealistă, scrise direct în franceză, fac parte din Fondul André Breton care se regăsește la Bibliothèque Kandinsky, Centrul Georges Pompidou, Paris. Majoritatea plachetelor erau opere colective cu funcții multiple, de la manifest și program până la catalog de expoziție sau scrisoare de adeziune. Aceste 8 plachete au fost republicate în volumul *Infra-noir*, împreună cu catalogul expoziției din 1946 (*La Maison de verre*, Paris, 1996). Plachetele aveau format identic: 7 pagini, netăiate, pliate, dimensiunea paginii: 8,5×11 cm.

5 Maurice Nadeau, în *Histoire du surréalisme*, volum a cărui redactare debutează în 1944, pune anii 1923–1925 sub semnul unei vârste eroice, de elaborare și consolidare a directivelor mișcării. Între 1925–1930, „la période raisonnante" – cum o numește Nadeau –, se pune deja problema acțiunii revoluționare și a unei posibile implicări sociale, urmând ca din 1930 suprarealismul să se identifice cu revoluția politică de expresie sovietică. Vezi Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1948.

6 „Il faut dire que cette valeur métaphorique de la ,révolution surréaliste' a été très vite éclipsée par l'histoire tumultueuse, et souvent retracée, de sa ,mise au service' d'une révolution littérale." Vezi Laurent Jenny, „Révolutionnaires en quête d'une révolution", în cartea sa *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore 1830–1975*, Berlin, Paris, 2008, pp. 61–62.

7 Pentru prezentarea acestor campanii de presă vezi Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Cartea Românească, 2006 (ediția a II-a), pp. 68–69.

8 Nucleul criziștilor s-a format cu precădere în jurul cvasi-independentului ziar *Jurnalul de dimineață*, care propunea pe prima pagină o rubrică-cult, „Discuții", moderată de Virgil Ierunca și care regrupa opinii pro și contra crizei culturii. Vezi Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor*, p. 186.

Aceste campanii contribuie la instalarea unui „deficit de legitimitate” (în raport cu o ordine tradițională sau în raport cu societatea socialistă fără clase). Într-un asemenea context, în pofida conivenței „revoluționare” între discursul de avangardă și discursul proletcultist, practica ambelor se dovedește imposibilă. Artiștii angajați[9] care fuseseră simpatizanți sau membri în ilegalitate ai Partidului Comunist în anii ’30–’40, precum Gheorghe Dinu, Scarlat Calimachi, Ion Călugăru, M.R. Paraschivescu, Geo Bogza, Aurel Baranga, M.H. Maxy sau Jules Perahim, odată trecută catastrofa celui de-al Doilea Război Mondial care destituia valorile Occidentului, întrevăd în ideologia comunistă o continuare a curentelor umaniste și socialiste antebelice. În jurul acestor adeziuni s-au creat numeroase scenarii, ele oscilând între oportunism și trădare sau, mai punctual, între un „comunism de circumstanță” în prelungirea *afacerii Aragon* – cum sună diagnosticul lui Stelian Tănase[10], de exemplu, și un „accident de itinerariu”, cum sugerează Virgil Ierunca[11].

Având în vedere traiectoriile diverse ale suprarealiștilor, putem constata în ce măsură bilanțul relației dintre artă și politic, mai ales în cazul avangardei, rămâne o problemă controversată în special pentru câmpul artistic românesc afectat de sincopele dictaturii comuniste. Demistificarea realismului socialist și a comunismului favorizează de obicei lecturi care caută să recupereze autonomia artei sau cel puțin să retraseze filoanele ei silențioase, empatizând cel mai adesea cu o eroică „rezistență” artistică în timpul unei lungi perioade de embargo cultural.

Literatura de specialitate dedicată acestei zone de interes lasă să transpară un prim curent relativ tradiționalist, care ține seama cu precădere de intervențiile eroice/dezonorante ale artiștilor, de luările de poziție ale grupurilor de artiști și de felul în care s-au supus autorității partidului, devenind o portavoce a acestuia. O a doua tendință pare să ignore cu desăvârșire mizele politicului, preferând versantul estetic și spațiul reconfortant al antologiilor. Reprezentant incontestabil al primul tip de lectură, în *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu face o explicită punere sub acuzare a avangardei, al cărui singur „merit” specific ar fi politizarea literaturii:

> Gherasim Luca e un adept al globalizării de tip kominternist a literaturii. I se alătură D. Trost, Paul Păun, Gellu Naum și Virgil Teodorescu (ultimii trei, autori ai *Criticii mizeriei* din 1945, cam cu aceleași idei de sursă bretoniană), gata a contribui la rândul lor cu un onirism prost temperat de o atitudine „nonoedipiană” în materie de dragoste, pe urmele lui Sade, Freud, Breton și, ei bine!, Engels. E oarecum de mirare că marxismul grotesc al ultimilor avangardiști a trecut aproape neobservat. Dacă i se acorda atenția cuvenită, s-ar fi luat în seamă dubla trădare de către avangardiști a proiectului modernist de reformă și radicalismul lor ar fi fost evaluat cu mai multă circumspecție: pe de o parte, renunțarea la ontologic și metafizic în favoarea revoluției verbale, pe de alta, degradarea înaltei contestații morale și artistice în politică materialistă joasă.[12]

În virtutea acelei „duble trădări” pe care o evocă reputatul critic, nu numai că nu ne rămâne decât să acceptăm lipsa de valoare literară a creațiilor avangardiștilor, dar ne aflăm în fața unui sistem axiologic care, așa cum spuneam, se bazează exclusiv pe valori estetice. Totodată, această postură a unui critic cu autoritate în mediul academic românesc este emblematică pentru un fenomen mai vast care vizează felul în care spațiul critic actual trece prin aceeași lentilă receptarea avangardei și procesul opțiunilor politice individuale ale membrilor ei. Mai apoi, ambiguitatea terminologică de care face uz Manolescu, alternând etichete precum „comuniști”, „troțkiști”, „leniniști”, „marxiști”, „dialecticieni ai materialismului”, „kominterniști”, este un alt aspect care contribuie la perenizarea unei grile „etice” de lectură și care afectează receptarea stângii artistice românești în general.

---

9 Pentru o discuție mai aprofundată a traseului fiecărui membru al grupului suprarealist după dizolvarea sa, a se vedea Monique Yaari, The Surrealist Group of Bucharest, pp. 95–136.

10 Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Iași, Polirom, 2008, p. 8.

11 Virgil Ierunca, *Dimpotrivă*, Seria Polemici, București, Humanitas, 1994. Totodată, în *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, publicat la Paris în 1982, Virgil Ierunca scria: „Pour la littérature comme pour la peinture roumaine, qui à partir de 1948 seront réaliste-socialiste ou ne seront point, le nouveau surréalisme – et plus précisément la trinité Gherasim Luca-Paul Păun-D. Trost – a représenté non seulement un projet de liberté de création qui se voulait un véritable défi au nouveau ‚sens de l’histoire’, mais aussi une éthique de l’héroïsme sans limite qui tendait à faire du surréalisme une ‚sur-vérité’.”

12 Nicolae Manolescu, „Avangarda și politizarea literaturii”, în *România literară*, nr. 32, 2004.

În ce privește cea de a doua tendință mai sus menționată, așa cum subliniază Ovidiu Morar[13], *literaturocentrismul* pare a domina scena receptării, exegeții avangardei din anii '60–'80, de la Ovid S. Crohmălniceanu la Mircea Scarlat sau Marin Mincu, tratând avangardismul mai degrabă prin filtrul unui purism estetic, al caracterului său moderat, „slab" în raport cu spațiul francez și ignorând pe cât posibil relația sa cu politicul. În continuitatea opiniei lui Ovidiu Morar, predilecția pentru literar este un factor care contribuie la lipsa cataloagelor monografice și de grup, la absența restituțiilor epistolare, a edițiilor critice, mai ales în cazul artiștilor suprarealiști postbelici, care, spre diferență de precursorii lor, au mizat mult mai mult pe manifestările colective și pe expoziții. Dacă pe plan local zarurile par a fi aruncate între un ton prea politic al artistului sau o receptare prea literară a sa, nici în spațiul critic internațional raporturile de forțe nu sunt mai puțin radicale. O condamnare fermă a avangardei și a suprarealismului reiese din pozițiile lui Boris Groys[14] sau Jean Clair[15], care în ciuda contextualizărilor distincte pe care le alocă avangardei citesc proiectul acesteia ca un panegiric cu veleități totalitariste. Nu numai că avem de-a face, în definitiv, cu o receptare incompletă a relației dintre artă și politic în general, prezentată adesea într-o manieră doxografică, dar în cazul avangardei tindem să ne confruntăm cu un fenomen mai complex, care privește deficitul de criterii în a evalua această artă prea fugitiv indexată.

Prin urmare, în marginea acestor traiectorii critice care își asumă evaluativ avangarda, asimilăm drept criteriu de lucru principiul indisociabilității celor două revoluții[16]: artistică și ideologică. Nu numai că acest principiu este intim asociat cu proiectul avangardei și, mai ales, al suprarealismului, dar – așa cum reiese inclusiv din activitatea grupului suprarealist român – coincidența celor două revoluții ne obligă să regândim strategiile practice ale acestui curent și să alocăm mai mult spațiu tentativelor de reabilitare a mizelor sale estetice (nu în sensul unei justificări, ci în cel al „respectabilității"[17] ideii de angajament programatic) în vederea evitării reductivei disocieri între eroizarea artiștilor și anatemizarea lor.

Pentru critica autohtonă, un alt factor care contribuie la trasarea prea facilă și deficitară a granițelor suprarealismului este problema extrem de delicată a angajamentului politic[18], care în spațiul intelectual-artistic românesc se înscrie într-o tradiție pe cât de precar metabolizată, pe atât de conotată istoric. Acroșajul pe linie ideologică de stânga al artiștilor români, care datează pentru majoritatea din perioada de la *unu* și *Alge*, legăturile lor cu Partidul Comunist din România, ilegal în perioada interbelică, colaborările lor externe, dar mai ales alinierea unor nume sonore ale avangardei la tezele regimul comunist, au „impus" trecerea lor sub tăcere. În spațiul francez, legătura dintre suprarealiști și ideologia de stânga a fost una de mai intensă vizibilitate și mult mai articulată din punct de vedere teoretic, apărând ca o consecință culturală a crizei morale și intelectuale generate de război. Dincolo de acest aspect, omologia structurală pe care o identifică Breton – drept răspuns la propria criză de imagine survenită după război – între ruptura estetică și revoluția politică și eșecul acestei viziuni, ne pune în fața unei constatări mult mai subtile. Separarea în 1935[19] de directivele încorsetante ale Partidului Comunist Francez nu reprezintă, așa cum ne-am putea grăbi să concludem, anularea mizelor inițiale care cauționaseră idealizarea comunismului de către Breton, ci, *grosso modo*, deplasarea explicită

---

13 Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, București, Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană", 2006.

14 Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990. Ediția în limba română: *Stalin – Opera de artă totală*, traducere de George State, Eugenia Bojoga, Cluj, Idea Design & Print, 2007.

15 Dacă în lucrarea *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité* (Paris, Gallimard, 1983), autorul plasa avangarda și realismul socialist în același regim teleologic, într-o paradigmă iluzorie a progresului și a abolirii Istoriei, implicit redevabile unei estetici a repetiției, tonul abordării devine unul radical în eseul *Du Surréalisme considéré dans ses rapports aux totalitarisme et au tables tournantes* (Paris, Mille et Une Nuits, 2003). Subiect tabuizat al mediului intelectual francez, preocupat de academizarea spectacularului suprarealist, aventura suprarealistă este văzută de Jean Clair ca formă a unei estetici cacofonice, ca un aliaj bizar de anarhism de stânga, pasiuni național-socialiste și obscurantisme oculte, un flirt eșuat cu comunismul în numele unei pretinse abordări „științifice" retrograde și ambigue.

16 A se vedea în acest sens Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes, 1919–1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

17 Facem trimitere la articolul semnat de Pascal Ory, „Les temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes", în *Mélusine*, nr. 11, 1990.

18 Pentru o analiză detaliată a conceptului în evoluția sa, vezi Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

19 Conform precizării pe care o face Jacqueline Chénieux-Gendron, reputată exegetă a suprarealismului și apropiată de liderul mișcării, Breton nu ar fi fost exclus din Partidul Comunist Francez în 1933 pentru simplul motiv că el însuși nu își reînnoise carnetul de membru în 1928. În 1933, Breton a fost exclus din AEAR. Pentru o prezentare detaliată a acestor aspecte a se vedea Jacqueline Chénieux-Gendron, „Breton, Arendt: positions politiques, ou bien responsabilité et pensée politique?", în Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe (ed.), *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, p. 86.

înspre zonele socialismului utopic[20]. Suprarealismul nu putea risca să devină el însuși o contra-revoluție, fapt pentru care își reia legăturile cu garanții primei garde a marxism-leninismului. Odată constatat eșecul uniunii dintre estetic și politic, are loc o inevitabilă schimbare de strategie care îl conduce pe liderul mișcării suprarealiste înspre stânga revoluționară nonstaliniană, așa cum o demonstrează angajamentul din 1947 față de tipul de revoluție promovat de cea de-a treia Internațională și atașamentul pentru mișcarea muncitorească internațională. Acest aspect se dovedește esențial pentru înțelegerea direcției urmate de suprarealiștii români grupați în jurul lui Breton, permițându-ne să explorăm chestiunea angajamentului în toată extensia sa.

Într-o scrisoare din 1946, redactată în limba franceză și adresată lui Victor Brauner, Gherasim Luca pune în pagină criteriile propriei poziții estetice și politice și, implicit, cele ale grupului de la București, cu privire la mizele actuale ale suprarealismului și la momentul de răscruce din istoria mișcării reprezentat de anul 1935:

> La déchirante expérience politique du mouvement surréaliste de 1935 nous a guéris de toute tentation de forcer par la raison, par la forme et au prix de renonciations sans fin à notre position de base, deux raisons d'être qui, dans l'état actuel de nos connaissances, refusent à devenir une. Il ne s'agit pas seulement de deux moyens différents, opposables dans l'espace – esthétique et politique – il s'agit d'une vraie fissure temporelle entre la vitesse conquérante des démarches surréalistes dans le réel (suivis de près par les conquêtes physiques et biologiques de la science moderne) et le déplorable retour du côté de la politique révolutionnaire.[21]

Acest tip de situare critică nu va îndepărta totuși eticheta marxistă utilizată cel mai adesea în cazul suprarealiștilor și nici nu va influența procesul pe care criticii convertiți la comunism ai perioadei îl vor intenta avangardei. Dacă în cazul francez, controversata compatibilitate între suprarealism și linia culturală a partidului s-a soldat cu abdicarea suprarealiștilor și ieșiri din scenă[22] dezonorante, deznodământul forțat din spațiul cultural românesc face loc unei situații pe cât de paradoxale, pe atât de dramatice. În acest sens, avem de-a face cu veritabile paradoxuri de parcurs ale modernismului și ale condiției avangardiste însești, întrucât, dacă ideologii anilor '30 sancționau virajele filo-comuniste, cel mai adesea clandestine, ale artiștilor de la *unu* sau *Alge*, două decade mai târziu avangarda e repusă sub acuzație ca expresie a capitalismului corupt, de către ideologii socialismului.

Traiectorii ale cauzei suprarealiste între București și Paris

Așa cum putem constata, la începutul anilor '40 avem de-a face cu două generații ale suprarealismului românesc și, implicit, cu două niveluri distincte de înțelegere a revoluției suprarealiste în aspectele ei politice. Mult mai sensibili la versantul teoretic al mișcării decât predecesorii lor, suprarealiștii de după război au o formație diferită, ei au făcut deja școala suprarealismului (a manifestelor și textelor programatice, a derapajelor și crizelor mișcării), asimilând gesturile de revoltă și retorica antidogmatică încă din anii lor de ucenicie. Intens politizat, naționalist și antisemit, contextul anilor '30 nu va permite afirmarea deplină a acestor artiști, care vor continua să lucreze „în surdină" chiar și în timpul războiului. Acest fapt explică într-o oarecare măsură efervescența proiectelor editoriale și de expoziție de după 1945 și ne permite să evaluăm evoluția acestor artiști în continuitatea ei.

---

20 Reîntors la Paris în 1946, Breton acordă un interviu revistei *Figaro littéraire* în care își mărturisește admirația pentru Charles Fourier, în opera căruia vede o anticipare a proiectului suprarealist. Acest fapt este confirmat și de *Expoziția Internațională Suprarealistă* din 1947, arhitecturată ca un derivat simbolic din universul eticii libertare a lui Fourier. Vezi Guy Girard, „De l'autre côté du pont, les paysages harmoniques. Fourier et le surréalisme", în *Cahiers Charles Fourier*, nr. 17, decembrie 2006, pp. 75–88.

21 Scrisoare adresată de Gherasim Luca lui Victor Brauner. Document în franceză în original, nedatat, poziția 6/144, http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC. În cuprinsul acestui volum am optat de cele mai multe ori pentru traducerea în limba română a citatelor din autori străini. Excepție face textul Adrianei Copaciu, pentru care ni s-a părut îndreptățită păstrarea în text a pasajelor citate din autorii suprarealiști români de care se ocupă în franceză, în toate cazurile în care aceasta e limba de origine a textelor – unele dintre ele inedite –, la care se referă autoarea. [n. ed]

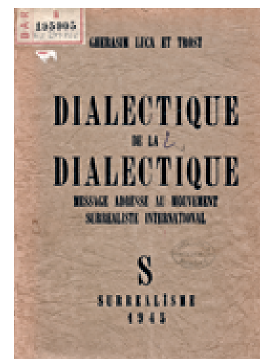
22 În august 1935 grupul suprarealist publică textul *Du temps que les surréalistes avaient raison*, semnat de Breton și contrasemnat de toți membrii grupului, text care reprezintă actul oficial de ruptură definitivă între suprarealiști și Partidul Comunist. Vezi Robert Short, „Politics of Surrealism, 1920–1936", în Raymond Spiteri, Donald LaCoss (ed.), *Surrealism, Politics and Culture*, *Studies in European Cultural Transition*, vol. 16, London, Ashgate, 2003, p. 31.

În buna tradiție a grupurilor artistice, suprarealiștii de după război își propun publicarea unei reviste care urma să se intituleze *Gradiva*, însă, date fiind numeroasele piedici impuse de contextul istoric, aceasta rămâne în stadiul de proiect. Rolul unei publicații-platformă a grupului este preluat de o serie de formule editoriale foarte versatile, precum cele apărute, majoritatea în limba franceză, în colecția „Infra-noir" (1945–1947) sau în colecția „S Surréalisme". Acestor serii de texte programatice, poetice sau de proză poetică, cu o marcată valoare teoretică, li se adaugă și trei cataloage de expoziție: *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (1945)[23], *Infra-Noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable* (1946)[24] și *Le sable nocturne* (1947)[25].

Fără excepție și uneori cu mari sacrificii, toate aceste lucrări erau trimise la Paris, fiind menite să ajungă în mâinile lui André Breton, depozitarul „cuvântului" suprarealist, de la care – nu fără un anumit patetism – suprarealiștii români așteptau adevărate „frisoane mentale"[26]. Implicit, pe fondul necesității comunicării directe, lipsa unei reacții de la Paris – care le parvine abia în 1946, cu câteva luni înainte de întoarcerea lui Breton din Statele Unite – amplifică sentimentul de „inferioritate"[27] geografică al artiștilor români, izolarea lor împiedicând, așa cum sugerează Gherasim Luca, transformarea „revelațiilor" în „revoluții"[28].

Cu toate acestea, activitatea grupului *Infra-noir* este extrem de intensă și de variată, preocupările teoretice asociindu-se îndeaproape celor plastice. Astfel, în 1945 apare în colecția „S Surréalisme" o primă plachetă-manifest a grupării, *La Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international* (1945)[29]. Scris în franceză sub semnătura lui Gherasim Luca și a lui Trost, acest document se impune ca un adevărat gest de legitimare al grupului: „Nous nous adressons à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier et comme dans les grands naufrages, nous leur indiquons notre position exacte, à 44°5' de latitude nord, et 26° de longitude est."[30] Nu întârzie nici adeziunea declarată a artiștilor la iluzia socialismului, așa cum reiese din primele rânduri ale aceluiași document-program, care se vrea o continuare a cercetărilor dialectice bretoniene și o dovadă a implicării profunde în efortul permanent de a susține revoluția în toate formele ei.

> La diversité inépuisable des moyens de crétinisation dont disposent les ennemis du développement dialectique de la pensée et de l'action, et les océans de sang qui illustrent l'arrêt actuel du devenir objectif ne réussiront jamais à nous faire quitter du regard, […] le fil rouge de la Réalité. […] Séparés de nos amis, depuis le début de la guerre impérialiste mondiale nous ne savons plus rien d'eux. Mais nous avons toujours gardé le secret espoir que sur cette planète, […] le fonctionnement réel de la pensée n'a cessé de conduire le groupe qui détient entre ses mains la liberté idéologique la plus haute qui ait jamais existé, le mouvement surréaliste international.[31]



Gherasim Luca, Trost, *Dialectique de la dialectique*. Message adressé au mouvement surréaliste international, S Surréalisme, București, Imprimeriile „Slova", 1945. Credit fotografic: Biblioteca Academiei Române

---

23 *Présentation des graphies colorées, des cubomanies et d'objets* de Luca și Trost, catalog de expoziție, 7–28 ianuarie 1945, sala Brezoianu 19, etaj I, Imprimeriile „Independența", București.

24 Expoziție prezentată de Luca, Păun și Trost între 29 septembrie–18 octombrie 1946, Sala Căminul Artei, București. Catalogul semnat de toți membrii grupului este publicat în aceeași colecție „S Surréalisme" ca și *Dialectica dialecticii*, sub titlul: *L'Infra-noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*. Cu excepția articolului final, „Une Question", textul era produs sub forma unui *cadavre exquis* și avea rolul unui catalog de expoziție. Cuvintele marcate cu italice, numerotate și inserate aleatoriu în text reprezentau titlurile lucrărilor expuse.

25 Vezi André Breton, Marcel Duchamp (ed.), *Le Surréalisme en 1947*. Catalogul Expoziției Internaționale Suprarealiste, Paris, Galeria Maeght, 1947.

26 Scrisoare adresată de Gherasim Luca lui Victor Brauner, București, 30 iunie 1946. Fondul Brauner, poziția 19–22, cu un total de 6 pagini. Vezi: http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC.

27 Trimitem în acest sens la scrisoarea adresată în 1946 de Gherasim Luca lui Victor Brauner. Vezi: http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC. Aceasta este a doua scrisoare redactată în limba română și ultima, la solicitarea lui Brauner.

28 *Ibidem*.

29 Gherasim Luca, Dimitrie Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, S Surréalisme, București, Imprimeria „Slova", 1945 (553 de exemplare, 30 pagini). Subliniem faptul că a doua pagină a documentului prezintă o listă de lucrări publicate de cei doi autori (individual sau în colaborare), precum și anumite lucrări „în curs de apariție".

30 Gherasim Luca, Trost, *Dialectique de la dialectique*, p. 1.

31 *Ibidem*, p. 2.

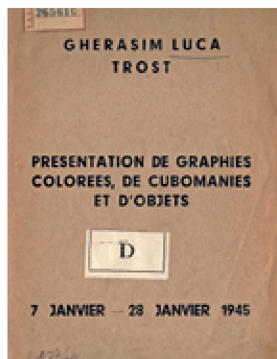
În acest context, deosebit de importantă se dovedește corespondența regulată dintre Breton și Victor Brauner (membru al Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires[32] din 1935, care înființase și o filieră de propagandă a acesteia la București), precum și cu membri ai suprarealismului belgian (René Magritte sau Paul Nougé). Arhivele epistolare certifică nu numai intensele preocupări teoretice ale grupului de la București, dar și gradul de angajare în elaborarea direcției ideologice a mișcării. Într-o scrisoare adresată de Gherasim Luca lui Victor Brauner în 1946, în urma Expoziției Suprarealiste de la București, regăsim intensitatea convingerilor revoluționare ale liderului grupului, care proclamă necesitatea mobilizării imediate în direcția accelerării „politicii revoluționare", mobilizare proprie mișcării suprarealiste:

> [...] il s'agit d'une vraie fissure temporelle entre la vitesse conquérante des démarches surréalistes dans le réel [...] et le déplorable retard du côté de la politique révolutionnaire. [...] Le mouvement politique-expression-de-la-nécessité-de-délivrance-totale trouvera le mouvement surréaliste, automatiquement et sans aucun effort, dans son torrent.[33]

Alături de conotațiile explicit identitare, vocația inovației perpetue – o altă coordonată specifică textelor-manifest – este abil exploatată de suprarealiștii români. *Dialectica dialecticii* propune, astfel, o serie de modalități de depășire a impasului internațional al suprarealismului, identificabil în așa-numita estetizare a descoperirilor sale și în vizibila conotație politică a acestora. Fără îndoială, în numele unei profesiuni de credință față de suprarealismul internațional văzut ca „una dintre cele mai înalte forme de libertate ideologică", Luca și Trost trasează liniile unui program de reabilitare a imaginației suprarealiste. Miza principală a textului este comunicarea unor soluții teoretice apte să contracareze „deviațiile artistice" – a se vedea rutinizarea „idealistă" a unor tehnici și propagarea lor mecanică și transformarea suprarealismului în „curent", într-o „politică culturală"[34] – care riscă să compromită mișcarea și gândirea revoluționară. Soluțiile artiștilor de la București se vor a fi „sintetice" prin excelență, ele gravitând în jurul unei dialectici permanente a negației și a negației negației.

Concept fundamental al „efortului comun" de reconectare la starea de revoluție permanentă, *non-oedipianismul* apare ca răspuns la necesitatea de depășire a anxietății și reprimării care subminează ființa umană. Aplicat la scara proletariatului, el funcționează ca mod de eliberare individuală de constrângerile naturale ale biologiei darwiniene și ca mijloc de convocare a unui amor obiectiv, „dialecticizat și materializat".

Nu în ultimul rând, este abordată și problema unei cunoașteri superioare prin imagine, prin intermediul procedeelor eminamente *aplastice*, obiective și anti-artistice, inaugurând o profuziune de tehnici care testează limitele automatismului și ale hazardului, precum „supraautomatismul", „grafomania entoptică", „vaporizările", „mișcările hipnagogice", „obiectanaliza" sau „cubomaniile". Desprins din practica colajului, exemplul cubomaniei, un concept-cheie pentru asamblajul teoretic al lui Luca și Trost, este ilustrativ pentru felul în care suprarealiștii români tratau vizualul. „La cubomanie est le correspondant oculaire instantané de notre comportement vis-à-vis du monde extérieur, comportement qui consiste dans le refus de regarder comme une réalité objective l'axiomatique condition humaine, même dans ses aspects apparemment immuables."[35] Cubomaniile[36] ne permit să observăm cu ușurință atât intenția de dinamitare voită a tehnicii consacrate a colajului și a lumii percepției vizuale, cât și să deducem, în subsidiar, felul în care acest procedeu se transformă, alături de celelalte descoperiri teoretice ale grupului, în instrument de critică și de reflecție socială.



Gherasim Luca, Trost, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, catalog de expoziție, 7 ianuarie–28 ianuarie 1945, Sala Brezoianu, București, Imprimeriile „Independența". Credit fotografic: Biblioteca Academiei Române

32 În Franța, această asociație deschisă exclusiv intelectualilor membri de partid a fost înființată în 5 ianuarie 1932, iar apariția ei este semnalată în ziarul Partidului Comunist Francez, *L'Humanité*. Pregătită încă din 1930, asociația este considerată o formă premeditată de excludere progresivă a suprarealiștilor din partid.

33 Scrisoare adresată de către Gherasim Luca lui Victor Brauner în 1946. Vezi Camille Morando, Sylvie Patry (ed.), *Victor Brauner: écrits et correspondances (1938–1948)*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 219.

34 Gherasim Luca, Dimitrie Trost, *Dialectique de la dialectique*, p. 12.

35 Gherasim Luca, Dimitrie Trost, „Cubomanies", în *Présentation des graphies colorées, des cubomanies et d'objets*, document nepaginat.

36 Pentru o analiză extrem de pertinentă a cubomaniilor vezi Krzysztof Fijalkowski, „Gherasim Luca: ‚le désir desiré'", în Monique Yaari (dir.), *« Infra-noir », un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 71–86 (traducere în limba franceză de Monique Oyallon).



„Objets fuites (chaise-vertige, miroir-flamme, éventail-asphyxiant…)", cubomanie, Gherasim Luca, *Les orgies des Quanta. Trente-trois cubomanies non-œdipiennes*, [Colecția] Surréalisme, București, Imprimeriile „Independența", 1946, [n.p.]
Credit fotografic: Biblioteca Academiei Române



„Nous misons sur l'infra-rouge", cubomanie, Gherasim Luca, *Les orgies des Quanta. Trente-trois cubomanies non-œdipiennes*, [Colecția] Surréalisme, București, Imprimeriile „Independența", 1946, [n.p.]
Credit fotografic: Biblioteca Academiei Române

La rândul său, Paul Păun[37], poetul plastician mai puțin atras de rigorile teoretizante, a cărui expoziție personală din 1946 se desfășoară în plin asediu sovietic, practică o formă de automatism abstract aplicată desenului în tuș negru sau în creion. Profund preocupat de o estetică a fragmentarului, asociată pe alocuri și unei forme particulare de colaj (Păun își decupează în „Detalii" autonome propriile creații, fără posibilitatea de a le reconstitui), artistul se face recunoscut pentru o tehnică proprie dezvoltată de la începutul anilor '40, *lovajul*[38]. „Disociere-asociere" spontană între „trei imagini pe o foaie albă", lovajul este mult mai apropiat de primul *Manifest* al lui Breton și de un suprarealism pictural decât de noile direcții aplastice pe care Luca sau Trost urmăreau să le impună, trădând un tratament diferit al automatismului și al picturii supuse unui „model interior", pe care artistul nu îl va abandona nici în arta poetică picturală, *La Rose parallèle* (1952–1972)[39], publicată în 1975.

În schimb, consecvent efervescențelor comune, *Le profil navigable*[40], subintitulat *Négation concrète de la peinture* și semnat de Trost, funcționează nu numai ca un tratat despre estetica picturii revoluționare în versiunea grupului de la București, drept act de legitimare deja cutumiar față de Internaționala suprarealistă, dar și ca o confirmare a intenselor preocupări teoretice specifice grupului. Este reluat imperativul suprarealist al cuceririi lumii obiectuale prin mijloace vizuale „oculare", eminamente *aplastice*, imaginea obținută fiind impenetrabilă și non-figurativă, nepremeditată și incongruentă cu vreo realitate prealabilă. Hazardul și automatismul sunt recunoscute ca mijloace de convocare a unor asemenea realități, însă – în opinia lui Trost – autenticitatea deplină în pictură s-ar obține prin

---

37 În articolul „The Surrealist Group of Bucharest", Monique Yaari insistă asupra permanenței acestei tehnici supraautomatiste în cazul lui Păun, urmărind evoluția lucrărilor sale de la cele prezentate la expoziția *3 Types of Automatism* (Londra, 1948), unde participa, alături de Ernst Martin și Scottie Wilson, la cele expuse în 1951 la Tel-Aviv, alături de Gherasim Luca și Mirabelle Dors. Textul de prezentare al expoziției din 1951 făcea referire la conceptul de infra-noir și la automatism. Vezi: Monique Yaari, The Surrealist Group, p. 121.

38 Paul Păun, *Brevet lovaj*, iunie 1945, Colecția Suprarealistă, MCMXLV. Reprodus în traducere în limba franceză în Monique Yaari (dir.), *« Infra-noir », un et multiple*, p. 286.

39 Paul Paon, *La Rose parallèle*, 1952–1972, ediție noncomercială, Haifa, 1975.

40 Trost, *Le profil navigable. Négation concrète de la peinture*, ilustrat cu 14 reproduceri, București, Les Éditions de l'Oubli, 1945, 71 pagini.

utilizarea mijloacelor științifice, obiective[41]. Tehnica pe care acesta o sugerează este cea a „supra-automatismului grafic"[42], care face redundantă limita inteligibilului și actualizează vizual conținuturi fără existență prealabilă, apropiindu-se astfel de zonele extreme ale inconștientului. Teoria obiectelor grafice, uniune perfectă între automatismul mâinii și gândirea inconștientă, se vrea o depășire a automatismului și a *ready-made*-ului în sensul eliberării artei de orice urmă mnezică, implicit cea auctorială, de orice formă de mimetism. De exemplu, un tip de obiect grafic, obținut prin confuzia dintre imaginea finală și operația necesară producției sale[43], numit *Cause transformée en effet*, poartă următoarea explicație:

> cause transformée en effet rappelle la géniale découverte d'Engels sur l'action réciproque des causes et des effets, sur le rôle inversable de ceux-ci, et sur la participation de la causalité universelle dans le moindre fragment de l'existence. La causalité universelle des choses prend ainsi l'aspect compliqué des graphomanies entoptiques.[44]

Așa cum se poate remarca, extrema diversitate a preocupărilor teoretice ale suprarealiștilor *Infra-noir* traduce nu numai participarea lor directă la dezvoltarea mișcării, dar – în logica circulației și a dinamicii mecanismelor culturale – activitatea intensă de la București ne indică în ce măsură marginea contribuie la consolidarea centrului. Nu mai vorbim, ca și în cazul primei generații de suprarealiști, de subdiviziuni naționale ale suprarealismului, ci de o internațională suprarealistă reală, internaționalismul devenind singura resursă eficientă, capabilă de a contracara, fie și temporar, crizele mișcării. De asemenea, dimensiunea colectivă, colaborarea afișată între membrii grupului dau un nou sens comunității artistice, dinamicii grupurilor, pe care avangarda le-a exploatat din plin. Așa cum se poate deduce din ambiguitatea identitară a grupului care eludează abil constrângerile nominale, ambiția sa mergea dincolo de activitatea colectivă, efortul lor regăsindu-și libertatea într-o formă particulară de anonimat. Infra-negrul, obscuritatea, negația delirantă, urletul-tăcere al lui Păun sau tabloul camuflat „nedatat, de preferință invizibil"[45], sunt într-o primă instanță o sinteză a mijloacelor revoluționare suprarealiste, dar și o negare a acestora, o formă de depășire a tehnicilor datate și a materialismului dialectic marxist, o modalitate de a atinge prin dubla negație o virtuală suprarealitate care să nu se mai opună realului opresiv.

Inepuizabili în căutarea lor perpetuă de noi soluții teoretice și practice pentru a stimula potențialul revoluționar al suprarealismului, artiștii români revizuiesc constant linia directoare a mișcării dată de Breton și văd în negația continuă un mijloc de a reconcilia acțiunea politică și acțiunea poetică. Supraanarhismul ca poziție extremă, ca nouă unitate, extensie a confruntărilor dialecticii și negare a productivității, va ține loc de revoluție permanentă pentru grupul de la București, pentru care forma privilegiată de depășire a sciziunilor ideologice și intelectuale care erodează mișcarea este erotizarea universală a lumii. Firește, rămâne în suspensie modalitatea prin care erotizarea, ca manieră de eliberare individuală a dorinței („désir de désirer"), ca modalitate de anulare a diviziunilor de clasă, se putea aplica în plan social. Trebuie să subliniem totuși că o transformare a realității la fel de critică și de polemică o propunea Luca prin teoria sa non-oedipiană în 1945, în manifestul incandescent *Inventatorul iubirii*.

Predilecția pentru componenta teoretică poate fi interpretată ca o alternativă explicită la impasul ideologic și la frustrarea angajamentului comunist din partea unor artiști a căror adeziune începea să fie renegată. Acest fapt este demonstrat cu precădere de expoziția colectivă din 1946, organizată sub semnul scandalului involuntar în unul din ultimele momente de libertate aparentă și criticată încă

---

41 „Si nous reprenons l'affirmation de Marx, selon laquelle l'homme est créateur de concepts parce qu'il est créateur d'outils, nous pouvons nous rendre compte de l'étendue révolutionnaire qu'implique la création d'objets (objets à fonctionnement symbolique, objets réels et virtuels, objets graphiques) qui ne puissent être interprétés à l'aide des concepts existants et que seules les méthodes parfaitement scientifiques sont à même de nous offrir." Trost, *Le profil navigable*, p. 19.

42 *Ibidem*, p. 31.

43 „Elles [les graphomanies entoptiques] apparaissent si l'on relie automatiquement, par des lignes, les points dus aux irrégularités de couleur ou d'épaisseur existants sur toute feuille de papier vierge." *Ibidem*, p. 20.

44 Trost, *Le profil navigable*, p. 20.

45 Monique Yaari face trimitere la o serie de lucrări ale lui Păun din anii '80. Vezi Monique Yaari, „Paul Paon ou le ,hurle-silence'", în Monique Yaari (dir.), *« Infra-noir », un et multiple*, p. 197.

din momentul vernisajului de reprezentanții indignați ai guvernului local de stânga. Într-un interviu[46] realizat de Ștefan Baciu cu Paul Păun în 1978, artistul subliniază impactul[47] politic pe care l-a generat expoziția, oferind, prin contrast, și detalii cu privire la lucrările prezentate de membrii plasticieni ai grupului:

> Imediat după aceea, în aceeași mansardă a lui Virgil Teodorescu, avea loc expoziția mea personală, mută (catalog fără text, tablouri fără titlu), de desene în peniță și tuș, ironice, fără finalitate precisă. Cele două expoziții erau ca picate din lună peste un oraș înghețat. Pe străzi, la doar câteva sute de metri distanță, avea loc ceea ce se numea „6 martie", când, deodată, în acea mansardă goală și înghețată, a intrat un vizitator, singur și cel mai probabil rătăcit, ținând în mână o mitralieră sovietică: era un soldat rus rătăcit într-o sală absurdă. [...] Trost participase cu tablouri în ulei de o impecabilă acuratețe tehnică, fără nimic figurativ. Tablourile lui Luca, lipite pe fond negru, erau fragmente de plante marine găsite pe plajă, dar pictate cu aur și argint ca și cum ar fi fost niște imense bijuterii. Picturile mele, linii negre pe hârtie albă, pe alocuri mai numeroase sau mai rare, drepte, curbe, scurte, ritmate, nonreprezentative.[48]

Această expoziție al cărei caracter se voia a fi unul internațional, în sensul racordării mesajului său atât la mediul suprarealist parizian, cât și la figurile diasporice cheie, Brauner și Hérold, a întâmpinat numeroase dificultăți practice care au făcut ca evenimentul să nu depășească granițele locale. Prin urmare, mobilizator și anxiogen, textul „Une Question", apendice la catalogul de expoziție-eseu scris la cinci mâini, poate servi ca motto al perioadei în chestiune și funcționează ca preambul nu numai la cele două plachete-manifest publicate la câteva luni distanță în 1947, dar și la mecanismul pernicios de epurare culturală gestionat de promotorii revoluției de la Kremlin, care își făcea simțită prezența: „La poésie, l'amour, la révolution ne font qu'un. [...] Mais l'anti-poète, l'ennemi de l'amour, l'antirévolutionnaire lui connaissent mille portraits mutilants, sur lesquels dans une contrariante harmonie, ils exercent d'une manière inouïe, leur envoûtement régressif."[49]

Atât *Les Esprits animaux*, cât și *La conspiration du silence*, pe lângă componenta teoretică semnificativă, exhibă un sentiment al urgenței antrenat de o lucidă conștiință istorică[50]. Făcând ecou *Manifestului comunist* prin formula „Amoureux du monde entier, unissez-vous!"[51], un text precum *Les Esprits animaux*, pus în circulație sub forma a 500 de exemplare confidențiale, se revendică de la un straniu sentiment de solidaritate („C'est une lettre, un discours [...] Je pense à mes amis, à leur place dans le monde [...] car tout nous est pris et volé"[52]), militând împotriva „conspirației anti-poetice mondiale" („Tel est ce moment, la nuit de ce midi, tel est ce gouffre, que tout concourt à nous ôter la parole"[53]). „Conspirația tăcerii", un concept fecund care migrează și care va da titlul celei de-a doua plachete, vine ca răspuns la o formă de imobilism istoric și poetic, ca reacție la *obstacolele* ostile cunoașterii. Astfel, departe de a propune o atitudine benignă sau retractilă, Paul Păun lansează un imperativ pe cât de

---

46 Ștefan Baciu, „Salida Súper-Ánarchica Hacia la Poesía Total", în *Mele*, nr. 43, 1978, pp. 4–6; http://rinoceronte14.org/ediciones/edicion1/entrevista/salidasuper.html. (t. n.).

47 „Cred că publicul și presa au fost mai degrabă amuzați de eveniment. Dar viitorul guvern al țării, aproape de momentul ultimului salt spre putere, a primit cu indignare provocarea noastră, pe care încă nu o puteau pedepsi prin represiune. Mesageri discreți ne-au avertizat de ceea ce ni se pregătea, închisoarea, pe scurt, sau, spun alții, chiar moartea. A fost ultima manifestare pe care am prezentat-o în România." *Ibidem*.

48 Interviu cu Paul Păun, *Ibidem*.

49 „Une Question", *L'Infra-noir*.

50 „Maintenant que nous vivons d'une manière que je n'hésite pas de qualifier comme absolument désespérée, [...] entourés de la bassesse humaine toute-puissante sous ses formes politiques et armées, la possibilité d'unir l'expression de nos désirs à la transformation du monde conformément à ces désirs mêmes devient la question première qui se pose à notre conscience agissante. La faiblesse de l'image écrite et peinte s'abouche amplement dans la culture opprimante, piège et arme toujours vérifiable [...] de ce qui châtre, limite et dirige [...]. Pourtant ce n'est que pareil silence que nous devons chérir, le seul qui *conspire* en notre faveur [...]." Paul Păun, *Les Esprits animaux*, București, Imprimeria Socec, februarie 1947, p. 4. În italice în original.

51 *Ibidem*, p. 7.

52 *Ibidem*, p. 3.

53 *Ibidem*, p. 2.

poetic, pe atât de urgent din punct de vedere moral: contracararea „conspirației asfixiante”[54] prin „conspirația tăcerii”, poziție care dă seama de gravitatea politică și strategică a momentului.

În acest context, participarea la *Expoziția Internațională Suprarealistă* din iulie 1947[55], organizată la Galeria Maeght din Paris, se dovedește a fi mai mult decât o necesitate practică, un gest legitimator și potențiator de vizibilitate artistică. Nici pentru Breton situația politică nu se întrevedea mai fastă, expoziția intervenea în plină perioadă de criză a guvernului de stânga și în plină criză de imagine a lui Breton însuși[56]. Nu numai Tzara[57] își abandonase monoclul pentru o mină mai militantă, dar mobilizarea în sensul artei realiste devenise o strategie proteiformă, abil întrebuințată de partid și de corifeii săi, nelipsind nici reacțiile unui contracâmp în care se regăseau adepții angajamentului de tip sartrian sau suprarealiștii solari[58], fiecare actualizând o poziție critică la adresa suprarealismului bretonian.

Cu toate acestea, așa cum se poate deduce din scrisoarea de invitație adresată participanților, expoziția urmărea să fie o lovitură de imagine într-o Europă reunită, cu rol mediatic, o consacrare globală a mișcării – dispusă să-și sacrifice supremația franceză –, a internaționalismului său definitoriu și a deschiderii sale spre noile curente. Așa cum reiese din documentul „La Comète surréaliste”, text prevăzut inițial pentru catalogul expoziției, chiar dacă tendințele principale împotriva cărora Breton încerca să se poziționeze erau realismul socialist academist și abstracția geometrică[59], nici suprarealismul figurativ „academizat” *à la Dalí* nu mai era tolerat. În cele din urmă, placa turnantă a expoziției a fost mitul omului nou, într-o încercare de recentralizare a adepților mișcării. Concepută de André Breton și Marcel Duchamp după logica a 12 altare succesive, organizate în funcție de semnele zodiacale și de un bestiar bine stabilit, expoziția a regrupat 87 de artiști din 24 de țări. Evenimentul era menit, desigur, să uimească, să scandalizeze, dar nu în ultimul rând să fascineze, generând un nou val de adeziune.

> Celui qui traversera la salle des superstitions, qui franchira l'épreuve de la pluie, […] aura gagné quelque-chose de lui-même et du monde. En effet l'Exposition ne montre pas seulement des œuvres littéraires ou plastiques. Elle en exprime le pouvoir, la manifestation dans la vie. Un tableau, une sculpture, un poème livrent bien plus qu'une émotion esthétique. Ils créent un mythe.[60]

Participanții români sunt Victor Brauner (*Cérémonie*, *Deuxième naissance*, *Le Loup-Table*, *Congloméros*, altarul *L'Oiseau Secrétaire ou Serpentaire*) și Jacques Hérold[61] (*L'Echange*, *Cristallisation de la forêt*), acesta din urmă contribuind și la realizarea altarului pentru mitul *Les Grands Transparents*[62] al lui Breton. Reprezentând singura semnătură colectivă din catalog, alături de „grupul suprarealist englez”, grupul *Infra-noir* trimite placheta *Le sable nocturne*, scriere la cinci mâini cu un intens caracter performativ, care documenta punctual un joc colectiv ce trebuia să se desfășoare în întuneric. Punere în formă

---

54 „C'est la dialectique du désespoir, son miracle, que d'opposer en ce moment l'*action automatique* à la conspiration de l'asphyxie qui, fière de toute la satisfaction de ses victimes, étale ses pattes sur l'esprit même de la révolte et sur ses conquêtes altérables.” Paul Păun, *Les Esprits animaux*, p. 6. În italice în original.

55 Anul acestei expoziții-eveniment este unul extrem de controversat, în plin proces de la Nürnberg, în imediata proximitate a doctrinei jdanoviene și a pregătirii mecanismelor Războiului Rece, cadraj care nu întârzie să aibă consecințe asupra inițiativei lui Breton.

56 În același an 1947, în *Les Lettres Françaises*, Breton este privit ca un vechi șef de trib decăzut, iar acompaniatorii săi sunt numiți fasciști ai Cartierului Latin.

57 Conform mărturiilor lui Sarane Alexandrian, într-o intervenție pronunțată în 11 aprilie 1947 în Amfiteatrul de la Sorbona, Tristan Tzara condamnă suprarealismul, care nu s-ar mai justifica după absența din timpul războiului și a Ocupației. Pentru mai multe detalii vezi Paola Dècina Lombardi, „Il Surrealismo doppo la guerra”, în *Surrealismo 1919–1969. Ribellione e immaginazione*, Roma, Editori Reuniti, 2002, pp. 415–416.

58 Facem aici referință la linia adoptată de suprarealiștii belgieni și în special de Magritte, „surréalisme en plein soleil”, un nou tip de sensibilitate artistică la antipodul „suprarealismului negru”, linie față de care suprarealiștii români și-au manifestat deschis dezacordul. A se vedea în acest sens Monique Yaari, The Surrealist Group, p. 102.

59 Trimitem aici la analiza realizată de Elza Adamowicz în capitolul „Ceci n'est pas un tableau”, în *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Paris, L'Âge d'Homme, 2004.

60 Blaise Alan, „L'Exposition Internationale du Surréalisme”, articol introductiv la catalogul expoziției.

61 În prefața catalogului expoziției lui Jacques Hérold de la Galérie des Cahiers d'Art din 1947, Breton lansase deja o critică incisivă la adresa artei realismului socialist, a „pictorilor profunzimii minelor”, prezentându-l pe Hérold ca pe un „pictor al profunzimilor inconștientului”. Vezi André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 202.

62 Într-un interviu acordat lui Michel Butor, pictorul Jacques Hérold își descrie propria contribuție la expoziția din 1947. Vezi *Jacques Hérold et le Surréalime*, Marseille, Éditions du Musée Cantini, 2010, p. 162.

a principiului „cunoașterii prin necunoaștere", jocul invita la descoperirea[63] unor obiecte-personaje vii[64] dispersate într-o încăpere „nocturnă" cu un pronunțat caracter erotic și fetișist și la descrierea lor prin „supraautomatism" și „supracompensare poetică a eului". Prin specularea obscurității și a absenței, prin stimularea unui registru al cecității și al jocului colectiv care testează limitele materialității lumii și ale limbajului figural, se reia aventura inițiată în catalogul-obiect *Infra-noir*, reliefând continuitatea atașamentului grupului pentru ceea ce este secret, virtual, potențial, pentru infraspațiul negru. Trebuie să reținem că reînnoirea acestei filiere a jocurilor colective, pasiunea lui Luca pentru rolul simbolic al obiectelor-dar („obiectul obiectiv oferit" sau O.O.O.) fiind strâns legată de conotațiile sociale ale acestora, de exemplu, nu este un aspect anodin în activitatea grupului și nici un procedeu ales la întâmplare din extrema diversitate a mijloacelor pe care suprarealiștii le puteau *inventa*. Informale și anti-artistice, ele îndeplinesc un rol ritualic, restabilind un scenariu comunitar și un contact nemediat cu publicul participant. Totodată, dacă recitim scrisoarea semnată de cei patru francofoni ai grupului, Luca, Păun, Trost, Teodorescu, și trimisă lui Breton cu câteva luni înainte de expoziția din 1947, mizele textului „Le sable nocturne" devin mult mai transparente. Suprarealismului i se reproșează direct, de data aceasta, și fără prea multe reverențe, compromisurile făcute în numele voinței de reformare și de conservare a mișcării, însă principala nemulțumire a artiștilor români privește caracterul aproape unanim „artistic" al suprarealismului[65] și mai ales monopolul picturii și al poeziei asupra celorlalte mijloace „promise sau imaginabile". Jocul colectiv vine ca o alternativă salutară, e acea „posibilă retragere generală a suprarealismului din orice activitate artistică, politică [...], chiar și cu riscul de a-și pierde majoritatea adepților"[66]. Este „practica obstinată și oarbă, *anonimă* și colectivă a hazardului obiectiv, în scopul erotizării revoluționare și permanente a lumii, a necunoscutului"[67].

Solicitată de multiple tensiuni interne, unele generate de vocația subversivă a unor texte precum „Le sable nocturne", dar spectaculară, așa cum se poate remarca până și din asamblajul cărții-catalog care se perfecționează cu fiecare pagină în arta contradicției, profund contestată din direcții foarte diferite și criticată din interior chiar de proprii adepți, expoziția din 1947 se voia un bilanț al suprarealismului și o depășire a propriului mit. Încă din 1935, anul în care apare „Position politique du surréalisme", preocuparea pentru transformarea mișcării într-o modalitate de creație a unui mit colectiv care să fie în același timp și o eliberare a omului devine pregnantă. În '47 suntem în plin mit social, dar și în anticamera unei viziuni modificate a revoluției. Coordonatele expoziției se situează undeva între *Le sucre de marbre* al lui Duchamp și *Le Loup-Table* a lui Victor Brauner. Obiecte suprarealiste care își conțin propria contradicție și care îi permit creatorului lor să pretindă că poate distruge realitatea și simultan poate crea o suprarealitate dincolo de aceasta. Cele două obiecte sunt un efort sincretic al celor două fețe ale revoluției redate într-o singură mișcare, reamintind de sugestia „dubletului estetic" a lui Walter Benjamin, tendință a artei revoluționare de a seconda metonimic mecanismul și evoluția politică. Obiectul creat distrus e purtător de tensiune și prin acest gest sinteza suprarealistă pare posibilă. Nu și la nivelul comunității. Contextul social-politic este unul al eșecului angajamentului suprarealist: Breton își reconsiderase adeziunea, virând înspre socialismul utopic, iar suprarealiștii români – tot mai captivi în spațiul est-sovietic – nu întârzie să apară pe lista indezirabililor. Expoziția devine pivotul în jurul căruia Partidul Comunist își construiește acuzarea la scenă deschisă a artei abstracte, dar și o confirmare a epuizării mizelor revoluționare ale suprarealismului.

---

63 „Passant à travers l'objet, les bras nus, le désir se trouve augmenté d'un aveuglement de plus. [...] Les lèvres collées contre les mots imprononçables que nous embrassons, nous nous mouvons dans une chambre ayant une infinité de balances lascives. [...] La connaissance par la méconnaissance – c'est en fermant et en ouvrant successivement les portes de nos corps [...]." Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost, *Le sable nocturne*, pp. 56–57. Textul face parte din cartea-catalog a expoziției *Le Surréalisme en 1947*, prezentată de André Breton și Marcel Duchamp și publicată de Galeria Maeght la 27 iulie 1947.

64 Descrierea acestui joc apare într-o scrisoare adresată lui Breton de către Păun, Teodorescu, Luca și Trost în ianuarie 1947. Pentru textul complet vezi „Anexele" din Monique Yaari (dir.), *« Infra-noir », un et multiple*, pp. 379–380.

65 Scrisoare colectivă trimisă lui André Breton, noiembrie 1946. *Ibidem*.

66 *Ibidem*. Pentru textul original în limba franceză vezi „Anexele" din Monique Yaari (dir.), *« Infra-noir », un et multiple*, pp. 379–380. Traducerea în limba română a acestui fragment ne aparține.

67 *Ibidem*, p. 380. Italice în text în original.

Epilog al revoluției permanente

În ciuda faptului că intervalul 1948–1951 denotă o aparentă afazie a suprarealiștilor, a existat un epilog al aventurii suprarealiste de la București care s-a subsumat unor strategii de legitimare artistică individuală, vizibil mai ales în cazul artiștilor din exil[68]. Menționate în mărturiile lui Păun din amplul poem publicat în Israel, *La Rose parallèle*, și consultabile în arhiva Jacques Doucet, cinci scrisori-obiect au fost trimise lui Breton pe parcursul anului 1951 de către trei dintre foștii membri ai grupului *Infra-noir*, din locuri diferite. În acel moment în care, în ciuda dispersării grupului și a unui nou tip de izolare în spatele frontierelor geografice multiple, spiritul și aspirațiile mișcării de la *Infra-noir* par intacte, Luca și Trost scriau de la Haifa și Tel-Aviv, iar Păun, de profesie medic, era cel care rămăsese la București, neputând profita de șansa de emigrare în vederea „reîntregirii familiei" pe care o aveau evreii care nu erau considerați utili statului.

Inedit până în acest moment, gestul epistolar al triadei Luca, Trost, Păun este unul de extremă importanță pentru continuitatea angajamentului lor față de suprarealism, care suferă o mutație metonimică, ajungând să se identifice cu personalitatea lui André Breton. Redactate exclusiv în limba franceză, textele[69] iau forme foarte diferite, oscilând între stilul epistolar cu rol funcțional, scrisoare manifest/de adeziune și *mail art*[70]. Astfel, în martie 1951, Gherasim Luca îi trimite clandestin lui André Breton un plic cu 13 lucrări inedite, intitulate *Transpercer la transparence*[71], suită de planșe cu benzi transparente de scotch aplicate în diverse configurații și însoțite de un text de gardă care indica metoda de lucru, gestionarea spațiului și care atrage atenția asupra importanței istorice a acestui eveniment[72] care se dorea a fi o nouă etapă a mișcării revoluționare absolute. Evenimentul face referire la faimoasa întâlnire transmentală din 18 martie 1951, între orele 6 și 7 seara, la care participau, pe de-o parte, Breton (Paris) și, pe de altă parte, Luca, Trost (Haifa) și Păun (București). Fiecare dintre participanții activi are propria scenografie și propria raportare la această intervenție mediumnică derivată din practica automatismului suprarealist, iar gestul asumat al transpunerii este un act artistic în sine. Ca și în cazul *Dialecticii dialecticii*, Luca redă fără urmă de parcimonie coordonatele alese pentru exercițiul său de sustragere spontană din lumea diurnă[73] și de fuziune cu lumea revoluționară, un adevărat delir hipnotic ambulatoriu[74], a cărui anticameră fotografică ar fi tocmai cele 13 planșe plastice realizate cu bandă adezivă:

> La transparence aérienne du matériel dont je me suis servi pour signaler ce message, son exigence technique d'être porté à la bouche, avant de le tracer dans l'espace [...], le côté humoristique de timbre-poste que présente ce même matériel et l'enveloppe à cachet avec le souffle avant de le jeter dans la boîte, tout cela montre avec une clarté parfaite, presque tautologique, que mes 6 et 7 signes-ventouses [...] ont enregistré avec la précision d'un séismographe ce qui se passait ce 18 entre 6 et 7 heures du soir dans le monde de l'ubiquité, de l'humour infra-noir et de la révolution [...].[75]

---

68 În 1951, Gherasim Luca și Trost au reușit să plece în Israel, de unde vor ajunge la Paris și, respectiv, în Statele Unite. Paul Păun ajunge în Israel numai în 1961, iar Gellu Naum și Virgil Teodorescu vor rămâne la București.

69 Aceste scrisori fac parte din fondul André Breton și se regăsesc în Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Cele 5 scrisori adresate lui Breton apar după cum urmează: Gherasim Luca, „Transpercer la transparence. Compte-rendu plastique sur ma participation personnelle à la première manifestation surinternationale du surréalisme le 18 mars 1951 entre 6 et 7 (heure de Paris)" [18 martie 1951, Haifa], Trost, „Compte-rendu pour le rendez-vous mental du 18 mars 1951 entre 6 et 7 heures du soir (heure de Paris) entre André Breton (Paris), Ghérasim Luca (Jaffa) et Paul Păun (Bucarest) [martie 1951, Haifa], Paul Păun (Yvénez), „18 Mars 1951" [București, 8 aprilie 1951], Gherasim Luca, Trost, Yvénez, „Adhésion à distance" [17 iunie 1951, Haifa], Trost, „L'Âge de la rêverie" [iulie 1951, Haifa]. Ultima scrisoare adresată lui Breton este semnată de Trost în august 1951 din Tel-Aviv, prin intermediul acesteia comunicându-se planurile unei întrevederi și separarea definitivă de Gherasim Luca.

70 Este vorba de dosarul Gherasim Luca.

71 Gherasim Luca, *Transpercer la transparence*. Este vorba despre 6 pagini manuscrise și 13 ilustrații în format carte de vizită.

72 *Ibidem*: „L'importance historique qu'on peut accorder au premier rendez-vous mental, point de départ pour une prochaine séance plénière à distance de notre mouvement surréaliste absolu."

73 Breton însuși vorbește despre aceste „stări secunde": „Ce que nous a passionnément intéressé en eux [les états seconds] c'est la possibilité qu'ils nous donnaient d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée." André Breton, *Entretiens (1913–1952)*, Paris, Gallimard, 1973 (1952), p. 85.

74 Intrarea în această stare secundă, de transă, activată în jurul lui Breton, nu era o practică nouă printre suprarealiști. Prin practicile automatismului, de distanțare de lumea reală, dincolo de care poezia se revela ca limbaj de cunoaștere a realității, noua stare era una de sinteză concretă a eului, de extaz lucid.

75 Gherasim Luca, *Transpercer la transparence*, Nota I.

Importanța acestui text în economia analizei noastre vine din cel puțin două direcții. Mostra de *mail art* a lui Luca este atât o continuare a procesului creativ care stă la baza cubomaniilor din perioada activității sale în grupul suprarealist *Infra-noir*, cât și un preambul al traseului său individual, care va culmina cu acea „poétique du bégaiement"[76] teoretizată de Gilles Deleuze[77].

În luna august a aceluiași an, Trost redactează „L'Âge de la rêverie"[78], text care se citește ca o dare de seamă asupra situației precare a suprarealismului și a cauzei revoluționare, erodate nu numai de recentele crize, ci – pe o distanță focală mult mai amplă – de cauze interne, ascunse, care ar fi provocat blocajul mișcării. Mizele dezvoltate de Trost în această scrisoare-manifest care se întinde pe 76 pagini manuscrise se subsumează unei interogații deschise, „Încotro se îndreaptă revoluția?"[79], unei reflecții asupra finalității mișcării internaționale, confirmată de o altă întrebare-corolar care privește virtuala „naivitate" a celor care se mai revendică de la crezul suprarealist. Deloc paradoxale pentru acest filosof prin vocație, soluțiile propuse pentru consolidarea suprarealismului iau forma unor teze cu origini în romantismul revoluționar german, care a pus bazele unei funcții sociale a poeziei, dar repotențat[80] și adaptat necesităților momentului printr-o viziune nouă (reveria activă, pesimismul agresiv, hazardul colectiv) a gestului suprarealist. În ciuda acestei perpetue reabilitări a dimensiunii revoluționare a suprarealismului căreia îi subscrie artistul român – mai mult în numele unei convingeri individuale decât în marginea unei ambiții colective – constatările sale teoretice indică epuizarea din interior a proiectului suprarealist, care se confruntă cu transformarea propriilor fundamente în vicii structurale.

Socialismul poetic celebrat de suprarealiști prin faimoasa expresie a lui Lautréamont „La poésie sera faite par tous et non par un", alchimia dintre deviza existențială a lui Rimbaud „changer la vie" și acel triumfător apel „transformer le monde" al lui Marx, care au marcat discursul anilor eroici ai suprarealismului, vor fi abandonate la finalul anilor '50, întrucât – spune Trost – „la poésie doit être faite par nous"[81]. Menită să fie colectivă, aventura suprarealistă e reasumată de Trost, dar poziția sa face mai degrabă ecou rezoluției „séparons-nous" pronunțată de Artaud[82], unul dintre disidenții suprarealismului, gest de segregare și de revendicare a libertății absolute, supraanarhice, într-un moment în care mișcarea își consumase ambițiile de reabilitare revoluționară a societății prin alte mijloace decât cele suprarealiste. Trost nu o știa încă, dar această moștenire a avangardei și impasul autogestionării actului artistic, precum și necesitatea depășirii socialismului poetic, vor fi preluate de structuralism, un „comunism al scriiturii"[83], cu a cărui aventură mediul artistic românesc nu se va sincroniza, fiind captiv în comunismul real.

2. **Arta dirijată și demistificarea avangardei**

Avangarda ca platformă a triumfului socialist

În marginea diverselor strategii artistice la care recurg suprarealiștii români ai anilor '40 pentru a păstra spiritul „infra-noir" și elanul colectiv al manifestărilor, chiar dincolo de frontierele naționale, dispersia grupului este în scurt timp urmată de punerea în practică pe plan local a unei strategii de confiscare a mizelor estetice ale avangardei de către însuși partidul care le-a cauționat. Dubla izolare internă (în spatele Armatei Roșii după 1944, ulterior a Cortinei de Fier din 1946 și, nu în ultimul rând, a recent proclamatei Republici Populare Române, în 1947) și izolarea externă, politică și socială a Europei Centrale

---

76 Atragem în acest sens atenția asupra unui pasaj din Nota II care însoțește dosarul Luca: „Pendant mes démarches automatiques [...] je me suis arrêté tout près d'un réverbère pour noter ces quelques lignes que je reproduis ici pour vous à cause de leur signification évidente : il est tout près, il est prêt, il le prennent et me le prête, ils prennent le temps, le temps est près, tout près de mes dents, je le prétends, je prétends le temps, tout est prêt, le près, le lointain et leur printemps [...]". Gherasim Luca, *Transpercer la transparence*.

77 Gilles Deleuze, „Bégaia-t-il", în *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 135–143.

78 Trost, scrisoare adresată lui André Breton, „L'Âge de la rêverie" (vezi nota 69).

79 Trost, L'Âge de la rêverie.

80 „C'est la thèse romantique mais rehaussée à son degré d'actuelle nécessité qui triomphe." *Ibidem*.

81 *Ibidem*. (Sublinierea autorului).

82 Scrisoare a lui Artaud către Max Morise, din 16 aprilie 1925: „Je ne vois pas, pour ma part, un autre but immédiat, un autre sens actif à donner à notre activité que révolutionnaire, mais révolutionnaire bien-entendu dans le chaos de l'esprit, ou alors séparons-nous." Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, p. 86.

83 Pentru detalii vezi Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé, L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011, p. 91 și pp. 131–138.

și de Est, facilitează dezvoltarea unei forme specifice de ideologie culturală, cu ajutorul căreia arta devine progresiv o armă a proletariatului.

Această a doua parte a textului nostru vizează, prin urmare, virajul sovietic al avangardei, de la revoluția suprarealistă la adeziunea la realismul socialist, și urmărește felul în care noul regim înregistra tranziția de la arta trecutului (modernă, dar burgheză și decadentă) la arta prezentului (a realismului socialist absolutizant, progresist, antiimperialist). Interesul pentru zona publicațiilor de specialitate are o importanță suplimentară, întrucât, dincolo de valoarea lor documentară, ele sunt suportul prefacerilor artistice într-un moment de redefinire drastică a spațiului public. În fond, așa cum subliniază Ana Selejan, anii de după război ne pun față în față cu un fenomen aparte. Această perioadă se remarcă prin lipsa de specializare a publicațiilor[84] și, drept consecință, prin reorientarea fluxului informației despre viața culturală și artistică înspre reviste care nu aveau propriu-zis această orientare, capitalizând în principiu funcții politice. Mai apoi, trebuie să avem în vedere faptul că această lipsă de specializare este parte integrantă a unei strategii de legitimare a PCR, căreia îi era favorabilă deprofesionalizarea câmpului de dezbatere publică. La rândul lor, platformele publicistice specializate pe probleme culturale, care apar abia după 1947 (*Contemporanul*, *Revista literară*), preiau sarcina ideologizării culturale și umplu vidul lăsat de „cultura dușmană" cu artă ideologică. Vehiculul prin excelență al acesteia din urmă va fi revista *Flacăra* – organ al Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști – care, la un an distanță, în 1948, preia comandamentul ideologic și se instaurează ca „revistă de limpezire și regenerare ideologică". Abia în 1954 artele își câștigă propria tribună, *Arta plastică*, odată consolidată și implementată campania „culturii în sens unic", a „centralizării culturii" sau a „trustului de cultură", moment din care avem de-a face cu un câmp publicistic omogen, tributar unui model estetic unic și unei paradigme a diversității controlate.

În acest context, într-o serie de anchete din *Tribuna poporului* efectuate de Dan Petrașincu între decembrie 1944 și februarie 1945, cu titlul: „Unde merge literatura? Mare anchetă privind personalitățile noastre literare", își expun părerile un număr de 22 de scriitori „de direcție" ai momentului. Printre aceștia, Sașa Pană – personalitate care și-a construit o sonoră și controversată reputație în jurul revistei de orientare suprarealistă *unu* și a cărui convertire de la suprarealism la comunism a stârnit o inițială neîncredere – reușește să sintetizeze noul rol al artistului-cetățean în spațiul public:

> Scriitorul român trebuie să se integreze în marile prefaceri [...] ar fi trebuit să o facă de ieri și să grăbească ivirea lor [...] ivirea lui 23 August. Găsesc a mea datorie să remarc în mijlocul acestor artiști luptători pe aproape toți conducătorii și pe unii din colaboratorii revistelor de avangardă [...]. Ei sunt prietenii: Scarlat Calimachi, Ion Călugăru, Dan Faur, Barbu Florian, M.H. Maxy, Jules Perahim, Ștefan Roll și subsemnatul de la *Punct*, *Integral*, *Unu*, *Alge*, *Radical*. Drumul acestora de la literatura și plastica protestatară, la început formală, la una de fond: realism socialist – iată termenul care va deveni mai târziu un curent literar... care este și al lui Aragon, Paul Eluard, Picasso, Salvador Dalí.[85]

Intervalul ambiguității puterii ne obligă, însă, la o formă de repliere critică atunci când manipulăm formule tari, precum convertirea la o ideologie, fie și numai din punctul de vedere al etapizării necesare acestei tranziții, care în cele mai dese cazuri lasă loc unei zone a concesiilor și palinodiilor. Dacă Gheorghe Dinu[86], suprarealistul Ștefan Roll, își renega vitriolic opera avangardistă, ca pe o „falsă avangardă"[87], tranziția lui Sașa Pană nu s-a realizat la fel de sinuos. Postura sa în peisajul publicistic românesc demonstrează felul în care personajele stângii militante, mai ales cele care avuseseră un trecut nonconformist, se regrupează în jurul unor reviste aliniate ideologic, dar aparent consacrate exprimării libere, precum *Orizont* sau *Revista literară*. Ion Pop semnalează felul în care spațiul revuistic este supus unor contorsiuni ideologice care alterau angajamentul democratic în numele libertății,

---

84 Pentru o analiză documentată a prefacerilor câmpului revuistic literar a se vedea Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor*, 2005.

85 Dan Petrașincu, Răspunsul acordat de Sașa Pană în *Tribuna poporului*, decembrie 1944.

86 Începând deja cu anii '30, evoluția lui Ștefan Roll este una extrem de controversată, puternic marcată de pasiuni teritorializante, ambiții personale și trădări succesive. Vezi în acest sens Mădălina Lascu, „Postfață", în *Epistolar avangardist*, București, Editura Tractus Arte, 2012, p. 316.

87 Apud Ion Pop, „Prefață", în Sașa Pană, *Prezentări*, București, Editura Tractus Arte, 2012, p. 8.

„militanților sinceri pentru o societate mai dreaptă”, întinzându-li-se „capcane îngrozitoare”[88], și modalitățile prin care „angajarea interogativ-novatoare cedează locul afirmației fără rezerve, […] unei acceptări conformiste, constrânsă de dictatura ideologică”[89]. În virtutea transparentizării mesajului, rubrica redactată de Sașa Pană în revista *Orizont*, văzută ca un proiect de reabilitare, sub noile auspicii, a avangardei și a frondei novatoare, este supusă unei epurări stilistice autoimpuse – adevărată întreprindere de traducere și readaptare în idiolectul socialist a unor texte potențial condamnabile pentru natura lor burgheză. Seria de recuperări se deschide – tutelar – cu un articol despre Maiakovski, ulterior fiind readuși în atenție Tzara, Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Ion Călugăru, Fundoianu, Max Blecher și Jules Perahim sau frondeuri precum Chagall[90] și Apollinaire. Fără ambiții de critic, dar angajat într-o retorică popularizatoare, Sașa Pană își construiește portretele-eseu insistând asupra detaliilor biografice de parcurs ale acestor figuri emblematice pentru modernitate și recurgând atent la două nivele esențiale pentru receptarea lor. Astfel, demersul său nu este unul aleator, el tratează în primul rând personalități exemplare, o umanitate ilustrativă pentru epocă, și, în al doilea rând, reliefează felul în care aceștia au contribuit la progresul contemporan, punând estetica nouă în slujba maselor. Sub acest tip de lentilă deformantă, Fundoianu este descris ca un profet, „omul nou al Europei” – garanție suficientă pentru a-l prezenta publicului pe acest membru activ al „antegardei”[91] artistice ca pe un agent emancipator al culturii naționale a anilor ’20. Același procedeu al recanonizării este utilizat și în cazul lui Tzara[92], remarcabile fiind tușele naționaliste ale elogiului „compatriotului nostru”, un român „suprem revoltat”, „creatorul unei noi antegarde”, „dadaismul fiind singura mișcare pe care n-am importat-o din Apus”, și „exemplar de înaltă valoare omenească”, parte din „tribul poeților angajați”[93]. Fie și sumar, așa cum apare el redat aici, cazul *Prezentărilor* lui Sașa Pană are o importanță deosebită nu numai pentru înregistrarea secvențială a transformărilor pe care le suportă câmpul publicistic românesc, dar și pentru că discursul său reprezintă negativul avangardei, așa cum indicam inițial, versiunea sa antologată, dar nepublicabilă. Nu ne vom lansa în strategii speculative cu privire la raportul dintre acest volum rămas în șpalturi și ulterioara receptare a avangardei de către regimul socialist, însă ni se pare important să îl tratăm ca pe un co-produs al epocii și, nu în ultimul rând, ca pe o punere în abis a ulterioarelor contrafaceri și recanonizări la care este supusă avangarda în toată extensia ei. Așa cum s-a putut observa din exemplul posturii concesive a lui Sașa Pană, convertirea la literatura socialistă nu a fost un proces omogen și unitar, aparent i-a ocolit pe cei care au ales calea exilului (triada Luca, Trost, Păun), a condiționat biografii oscilante și nu a întârziat să își găsească adevărați adepți ai nomenclaturii în personalități proteice precum Maxy[94], Perahim[95] sau Virgil Teodorescu[96], care au ocupat poziții privilegiate în cadrul aparatului de putere.

Arta plastică*: tribună a luptei împotriva „abstractismului”*

Monopolul ideologic s-a instituit progresiv, el a avut etape bine calculate, irealizabile fără contribuția tribunelor artistice ale partidului și a organelor de propagandă oficială. Revelator, în acest sens, este articolul inaugural al primului număr din *Arta plastică*:

> Revista noastră […] apare dintr-o necesitate organică, vie. Ea apare în urma unei susținute activități artistice de mai mulți ani, activitate desfășurată sub lozinca luptei pentru însușirea cât mai deplină a metodei realist socialiste. […] Izolarea de viață, ocolirea problemelor

---

88 *Ibidem*, p. 7.

89 *Ibidem*.

90 „Chagall a văzut, a simțit realismul și la cubiști, și la impresioniști. […] – artistul fiind *ipso facto* un ideolog, Marc Chagall s-a situat în afara intereselor permanent progresiste ale umanității. Ceea ce e de blamat mai ales la creatorii care s-au verificat deschizători de noi orizonturi în artă.” Sașa Pană, *Prezentări*, pp. 165–171.

91 Vezi Sașa Pană, „De la B. Fundoianu la Benjamin Fondane”, *Prezentări*, pp. 51–71.

92 Sașa Pană, *Prezentări*, pp. 93–105.

93 Sașa Pană face aluzie la conferința susținută de Tristan Tzara la București, „Avangarda literară și Rezistența franceză”, în 4 decembrie 1946, publicată în revista *Orizont*, anul III, februarie 1947.

94 Director al Muzeului Național de Artă, 1949–1971.

95 Redactor-șef al revistei *Arta plastică* între 1956–1964.

96 Vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor în 1968, președinte al acesteia între 1972 și 1978, redactor-șef al revistei Uniunii Scriitorilor, *Luceafărul*, 1972–1974, vicepreședinte al Marii Adunări Naționale.

sociale, cercul vicios al intimismului și apolitismului estetizant, a împins arta burgheză dinaintea celui de-al doilea război mondial în fundătura și descompunerea care a îndepărtat-o de înțelegerea și prețuirea maselor. [...] Putem noi oare accepta o asemenea situație? Desigur că nu! Toate genurile și toate ramurile artei plastice se pot dezvolta pe deplin în arta realismului socialist.[97]

Sensul unic al culturii este, așadar, un proces agonal, el cere efort și convingere și are o dramaturgie proprie, care devine un veritabil topos al criticii de artă în drumul ei spre asimilarea metodei realismului socialist:

Formarea unei arte noi nu e un proces de conjunctură, un aspect al tacticii, ci este o problemă grea, permanentă și de durată. [...] Realismul socialist se însușește nu dintr-o dată, ci treptat – pe măsură ce artistul își maturizează gândirea, elimină din conștiința sa reziduurile educației burgheze [...], își perfecționează mijloacele de expresie.[98]

Viziunea lui Lenin despre rolul presei – pe care cei mai mulți dintre scriitorii zeloși o citiseră în original, scrierea *Lenin și Stalin despre presă* nefiind tradusă decât în 1948 – este pusă în practică cu religiozitate: „Rolul unui ziar nu se mărginește numai la difuzarea ideilor, la educația politică și la atragerea de aliați politici. Ziarul nu este numai un agitator colectiv, ci și un organizator colectiv."[99] Presa va fi, prin urmare, locul de activare a miturilor omului nou și a lumii noi, cu ajutorul căreia rigiditatea științifică și intransigența doctrinară se transformă într-o mitologie foarte primitoare, comunismul manifestând un spirit integrator. În versiune secularizată, milenarismul devine cel mai puternic și mai activ vector al proiectului societății comuniste în ampla ei perfectibilitate. În numele său, nu numai că doctrina nu neagă contradicțiile, dar excelând în practica dialecticii *passe-partout* le absolutizează și la nevoie le inventează. Numai cu un asemenea fundament ideologic se putea asigura succesul multiplelor campanii de presă împotriva artei abstracte, orice repudiere a acesteia fiind o confirmare a preceptelor realismului socialist. Cu ocazia *Expoziției de artă plastică a țărilor socialiste* din 1959, la care se reuneau 1200 de artiști expozanți din 12 țări participante, „lupta împotriva abstracționismului"[100] revine ca o chestiune centrală, Mircea Deac neezitând să vadă în succesul artei socialiste o confirmare a monopolului absolut pe care acesta îl avea asupra „revoluționarismului" și a spiritului inovator.

Aproape toți participanții la discuții au combătut abstracționismul ca tendință a degradării artei, care, în pretenția de a fi actual și novator, se manifestă în primul rând prin lipsa de actualitate și originalitate, prin gustul perimat pe care îl promovează. Ei au arătat că arta abstractă se află în pragul pieirii, prin propria sa descompunere. [...] a susține valabilitatea istorică a artei abstracte s-a dovedit fără ecou, după cum argumentarea lor [*a teoreticienilor artei abstracte* n.n.] că arta abstractă ar fi o artă nouă, revoluționară, a ajuns a fi un paradox, prin faptul că ‚revoluționarismul' ei este susținut de cercurile cele mai reacționare.[101]

De asemenea, în articolul „Lupta dintre realism și abstractism" semnat de Anton Coman, „lupta pe care o dă cu arta nefigurativă, mai precis cu abstractismul"[102] este tratată ca un factor de prestigiu al realismului, Bienalele fiind – în viziunea autorului – mediul prin excelență de actualizare a unei geografii fizice și mentale, care face ca fiecare țară a Occidentului să fie „împărțită în două tabere". Triumful realismului este secondat inerent de declinul artei abstracte, întrucât, dacă în cazul abstracționiștilor dinainte de război, care „pictaseră în unele opere jocuri de forme ‚pure' și efluvii de culori, nelegate de un subiect precis" se mai puteau identifica reminiscențele unei stări sufletești „lizibile", abstracționiștii de după războiul din urmă nu s-au mai referit (uneori nici măcar aluziv) la realitatea exterioară

97 „Cuvânt înainte", *Arta plastică*, nr. 1, 1954, p. 1.

98 Redacția, „Metoda realismului socialist – Baza de neclintit a artei noastre noi", în *Arta plastică*, nr. 6, 1955.

99 *Lenin și Stalin despre presă*, București, Editura PMR, 1948.

100 Mircea Deac, „Din problemele fundamentale ale artei plastice realist-socialiste", în *Arta plastică*, nr. 2, 1959, an VI, p. 7.

101 Anton Coman, Lupta dintre realism și abstractism, p. 19.

102 *Ibidem*.

a artistului[103]. Iată cum se consumă această viziune a lumii în spirit dialectic în primul număr al revistei *Probleme de literatură și artă*, din 1948:

> Lupta între cele două lagăre, cel imperialist și cel democratic, nu se duce numai pe plan politic, diplomatic și economic, dar și pe plan ideologic. În domeniul ideilor, în sensul cel mai larg al cuvântului, care include și tărâmul artistic, se înfruntă două sisteme de a gândi [...] Pe de o parte, găsim ideologia unei societăți în descompunere, ideologie ce neagă dezvoltarea și progresul, ce caută să propage utilitarismul și individualismul extrem, ruperea artistului de lumea înconjurătoare [...]. Într-un cuvânt ideologia decadenței ai cărei reprezentanți în artă sunt expresionismul, suprarealismul, lettrismul și alte curente și școli care ilustrează gradul de decădere și descompunere a artei burgheze. [...] Contra ei se ridică o altă ideologie în fruntea răspândirii ideilor noi și frumoase [...] în slujba păcii. Arta sovietică este arta cea mai progresistă din lume.[104]

Aceleași tonalități vehemente le regăsim, la o distanță de șapte ani și fără variațiuni majore, în paginile revistei *Arta plastică* din 1955, care denunță teoriile artei burgheze:

> Imagini îndreptate împotriva progresului social, în care omul e desfigurat și sărăcit sufletește și fizicește, în care se propovăduiesc concepții animalice, primitive, într-un cuvânt o pseudoartă pe care popoarele n-o pot înțelege și prețui, pentru că între ea și viața lor e o prăpastie ce nu poate fi acoperită.[105]

Bienalele sau Salonul de Toamnă de la Paris constituie, de asemenea, ocazii prolifice pentru nuanțarea rolului milenarist al socialismului, străin de tendințele enclavizante ale artei abstracte, non-figurative, ale cărei unice repere ar fi cotațiile la bursă. Prin urmare, Salonul de la Paris din 1954 este comentat ca non-eveniment, în virtutea unui „mare sentiment de plictiseală", ca for de promovare a unor „galerii dependente de bănci, de marea industrie, și ale căror legături internaționale fac parte din viața secretă a lumii capitaliste"[106]. În același spirit, se remarcă lărgirea tematicii față de trecut în cazul Bienalei de la Veneția din 1956, „expoziția fiind declarată figurativă și deci admițând nu numai curentele extremiste decadente cum ar fi cel suprarealist, abstract etc., ci și cele a căror preocupare o constituie omul [...] în viziune realistă"[107], linie călăuzitoare a pavilionului românesc, cehoslovac și sovietic. Într-un articol consacrat aceleiași Bienale din 1958, fostul suprarealist Jules Perahim subliniază importanța documentară și ideologică a acestui eveniment politic și artistic global, care confirmă imuabilitatea artei realist socialiste și actualizează o geografie binară, aducând în prim-plan „ciocnirea dintre cele două ideologii și cele două culturi existente astăzi în lume": „Una care dezvoltă sfera preocupărilor umaniste, demonstrând angajarea artistului la viață, participarea la construcția socialistă; cealaltă, anti-umană, pledând ideea izolării, a fricii, a negării valorilor etice, estetice, sociale și politice din cadrul artei."[108]

Decadența, descompunerea și filonul burghez vor fi timp de aproape zece ani, din 1954, de la apariția revistei până la începutul anilor '60, când pătrund informații despre arta occidentală într-o formă mai liberalizată, reflexele terminologice principale care catalogheaza arta abstractă.

Arta abstractă, tributul celei mai bune dintre lumi

Așa cum putem observa, contradiscursul comunist operează pe mai multe paliere și presupune o sinteză extrem de bine orchestrată de strategii de demitere a potențialului revoluționar subversiv al artei. Procesul intentat avangardei, așa cum reiese din inventarierea transversală a articolelor de presă culturală și din revista *Arta plastică*, se instalează, mai întâi, prin descrierea și sancționarea artei

103 Autorul dă ca exemple Jean Dubuffet și „peisajele mentale", Bernard Larjou, *Sculpturi ușoare incasabile* (p. 19).

104 Redacția, *Probleme de literatură și artă*, nr. 1, 1948, p. 8.

105 „Metoda realismului socialist – Baza de neclintit a artei noastre noi", în *Arta plastică*, nr. 6, 1955, p. 4.

106 Ch. le Marcheix, „Salonul de toamnă de la Paris din 1954", în *Arta plastică*, nr. 6, 1955, p. 34.

107 În interviul acordat lui Ștefan Sava, reprodus în *Arta plastică*, nr. 4, 1956, p. 2, Jules Perahim remarcă: „În Bienala aceasta s-a simțit existența unei lupte crâncene între două concepții: aceea a artei realiste, umaniste și în consecință figurative, și a artei abstracte."

108 Jules Perahim, „Bienala de la Veneția", în *Arta plastică*, nr. 7–8, 1958, p. 16.

abstracte, a cărei difracție terminologică este voluntar păstrată difuză. Valoarea epistemologică a raportului dintre modern și tradițional este bulversată, arta modernă devine artă decadentă a trecutului, în timp ce modernitatea este privilegiul exclusiv al prezentului, prinsă între obsesia pentru actualitate și o permanentă și dinamică extensibilitate înspre viitor.

Ulterior, sunt orchestrate strategii complexe de epurare a sferei artistice și de reproducere opiacee a mizelor și valorilor realismului socialist. În confuzia de după război, nimic din caracterul umanist sau socialist al curentelor de avangardă nu mai rămâne valabil. Paradigmei anterioare de artă politică i se substituie o paradigmă absolutistă, în care socialismul sovietic ține loc de artă și de orice pretenție estetică. Într-o tentativă de spectralizare a inamicului și – în consecință – de ubicuizare a acestuia, abstracționismul devine un *mot-valise*, denumind succesiv arta occidentală dinainte de război și ecourile ei reacționare care amenințau actualitatea.

Taxonomia fluctuantă și difuză pe care o permitea „abstractismul" la nivel terminologic a fost amplu exploatată de criticii de artă. Acest concept mult mai permisiv servea perfect sistemul de opoziții pe care regimul urmărea să îl imprime în conștiința publică. Ce putea fi mai frapant decât opoziția dintre arta realistă și arta abstractă, cu variațiunile la fel de neproblematice figurativ-nonfigurativ sau mai percutantele uman-inuman? În arta abstractă, atenționează Ion Jalea, omul apare redat „fără sentimente, fără o fizionomie proprie, tratat schematic și desfigurat, în linii, pete și culori"[109]. Ușor translatabil, acest concept funcționează totuși după o programare și o mecanică precisă, portretul său robot este invariabil și intens ritualizat, de aici recurența corozivă a acelorași termeni care conotează arta abstractă. Această strategie de absolutizare a referenților secondează, pentru un efect mai convingător, preferința pentru plasarea artei abstracte într-un regim al derizoriului (uman/neuman, artă în descompunere). Este de la sine înțeles că avangarda, până și terminologic, era incompatibilă cu revoluția culturală socialistă, ea poate fi numai recuperată printre rânduri, fantomatic, în negativ.

Păstrând în minte, desigur, distanțele care se cuvin între realismul social impus în România și cel promovat în mediul politic francez sub Ocupație, atragem atenția asupra unor similitudini de situație, care demonstrează forța de implementare și consecvența perfidă a mecanismului sovietic. În plină reconstrucție după război, mediul artistic francez caută gajul valorilor stabilității și ale tradiției, ceea ce duce la o necesară rescriere a istoriei artei. Breton[110] va critica vehement acest *retour à l'ordre*, luând poziție împotriva marxismului și a artei oficiale a regimului de la Moscova impuse după 1948. Atitudinea polițienească, promovarea platitudinii la rang de artă, precaritatea realizării tehnice a operelor plastice, reducerea artei la anecdotic ar fi doar câteva din criticile pe care le adresează artei realismului socialist. În discursul nerostit de la Congresul Scriitorilor din 1935, Benjamin Fondane trăgea deja un semnal de alarmă în fața erorii comuniste – „o ideologie progresiv și agresiv consensuală" – și a revoluției proletare care promovează ideea de progres ca un stupefiant al maselor. Scandalizat de faptul că arta realistă calomniază și falsifică arta occidentală, el pune sub semnul întrebării soluția sovietică – sinonimă cu un sacrificiu al artei, cu reducerea ei la efemer și utilitar – explicându-și acest demers ca o soluție de fond la sentimentul de inferioritate al Sovietelor față de cultura occidentală.

Perioada construcției și desăvârșirii idealurilor comuniste, pe lângă virajul ideologic conformist, frapează prin ariditate terminologică, prin coroziva invariabilitate sintagmatică. Egalizarea națională și socială trebuia să meargă mână în mână cu o revoluție lingvistică[111] unificatoare. Semnalmentele ei sunt nedisimulate, iar verbiajul atinge culmi demne de o introducere la o estetică a banalității[112], semn al unei „asanări" culturale care reduce inovația la un simplu ornament de circumstanță:

> Teoreticienii burghezi vorbesc despre dogmatismul, despre caracterul nivelator al realismului socialist în artă. Dar la expoziția de la Moscova s-a dovedit că pe baza concepției comune, marxist-leniniste, despre lume și viață, pe baza metodei comune a realismului socialist, se pot dezvolta în deplină libertate stilurile și manierele individuale cele mai variate,

---

109 Ion Jalea, „Caracterul umanist al artei socialiste", în *Arta plastică*, nr. 2, 1959, an IV, p. 1.

110 Această problemă a raportării suprarealismului la arta realismului socialist, implicit a poziției lui Breton, este dezvoltată mai pe larg în studiul semnat de Elza Adamowicz, Ceci n'est pas un tableau, p. 189.

111 Lucian Boia subliniază în acest sens rolul pe care l-a avut lingvistul sovietic N.I. Marr, practician al unui marxism „spontan". Vezi *Mitologia științifică a comunismului*, București, Humanitas, 2011 (Paris, 2000), pp. 115–118.

112 Vladislav Jan, *Václav Havel or Living in the Truth*, London, Faber & Faber, 1986.

înfloresc genurile și formele creației artistice de la cele de amplă rezonanță epică la micul peisaj liric sau la sculptura decorativă de vitrină.[113]

Această banalizare a sferei culturale[114] ascunde falsificarea istoriei, canonizări și eroizări ale personalităților de partid care poartă însemnele permanenței, ea opacizează robustul aparat al cenzurii și listele negre ale „reacționarilor”. În schimb, ecranează prestigiul, uniformitatea, disciplina și unanimitatea. „Micul peisaj liric sau sculptura decorativă de vitrină” sunt produse ale normalizării și indici de performanță ai rutinizării. Ei îi conferă legitimitate, continuitate și consistență. O grea ipotecă trebuia astfel plătită în numele celei mai bune dintre lumi, în numele realității, care e sinonimă cu o pierdere a memoriei, iar spectralizarea abstracționismului este una din fațetele ei.

Începând cu anul 1963[115] se redeschid porțile limbajului[116], deși a practica arta abstractă sau chiar cinetică, „în care intră și escrocheria umoristică de tipul celei realizate de lettristul Isidore Isou” cu versiuni în „cinepictura luminodinamică” a lui Nicolas Schöffer, „sculptura caligrafică” sau „transparentă”, precum cea a lui Giacometti, este sinonim cu o defenestrare specifică unor „minți neajuns de priponite în realitate” și „reprezintă toate rezultatele angoasei dinamice în care viteza i-a pus pe unii dintre oamenii secolului puțin echilibrați și vulnerabili”[117].

În concluzie, dacă perioada anilor ’60 este mai favorabilă artei, aceasta nu poate însemna decât că istoria părea să confirme mitologia comunistă. *Maelstrom*-ul retoric este mai fluid și mai permisiv. Dincolo de scandalizarea dogmei socialiste, care se confrunta cu noi avataruri ale abstracționismului, ceea ce ni se pare interesant pentru demonstrația noastră este tendința tot mai clară spre clasicizarea artiștilor „recunoscuți” și a „marilor mișcări artistice: cubismul, suprarealismul lui Picasso sau Mondrian”[118] sau a unanim apreciaților Braque, Matisse, Arp, Carrà sau Ernst. În fața noilor tendințe, aceste versiuni datate și, prin urmare, revocabile din punctul de vedere al unei plus-valori subversive, par a cauționa un trecut artistic omologabil. Potențialul lor rămâne în continuare unul dialectic, dar acestea vor deveni progresiv repere tolerate în curs de istoricizare. Li se semnalează mai întâi declinul, în timp ce curentul figurativ câștigă mesianic mereu noi teritorii ale realității, chiar și pe cele mai contemporane. Această perioadă de monopol epistemic reține felul în care realismul socialist metabolizează la scară locală potențialul acestui nou realism, modalitatea în care îi interpretează datele esențiale și filtrele prin care acesta pătrunde în câmpul artistic autohton, coordonate fără de care orice încercare de abordare a artei socialiste în spațiul artistic românesc rămâne iremediabil aproximativă.

Receptarea avangardei postbelice prin filtrul realismului socialist va cunoaște în decadele ce vor urma multiple modificări, sub presiunea contextului cultural ideologic local, dar și sub impactul sferei internaționale, care consacrase la scenă deschisă nume ale experienței avangardiste diasporice. Clasicizarea europeană a avangardei va antrena în perioada „dezghețului” o recuperare pe filieră exclusiv estetică, de conotație umanistă a curentului, în timp ce anii ’80 stau sub semnul viziunii protocroniste. Politică a închiderii și a virajului naționalist, protocronismul va transforma numele tari ale avangardei în precursori absoluți ai omologilor lor europeni pe fundalul unui criteriu al reprezentativității identitare și a patrimonializării implicite a acestora.

În loc de concluzie. Spectralizarea avangardei, un paradox premeditat

Așa cum am încercat să demonstrăm, intervalul imediat următor celui de-al Doilea Război Mondial este avanscena unei lungi perioade a controverselor pentru avangardă, izolarea politică stimulând masiv virajele și alterările pe care le-a înregistrat statutul mișcării și a membrilor ei. Mai mult decât atât, întreaga sferă artistică europeană era afectată de prefaceri esențiale, majoritatea anunțând

113 Mircea Popescu, „Forma artistică și arta realismului socialist”, în *Arta plastică*, nr. 2, 1959, an VI, p. 3.

114 Această tendință se poate deduce și din articolele care privesc arta socialistă și implementarea ei. Provocările, eforturile și succesele acesteia sunt secondate de o lărgire a focalului înspre zone alogene ale triumfului socialist (arta revoluționară mexicană, maghiară, poloneză), ale artei cu caracter național (Siria, Egipt, Arabia, Armenia, Republica Populară Chineză, Vietnam) sau înspre trecutul clasic al plasticii universale.

115 Realismul socialist rămâne oficial în vigoare până în 1965, în pofida încercărilor din presă de a-i lărgi aria de acoperire.

116 A se vedea în acest sens articolul semnat I. Fr. [Ion Frunzetti], Rubrica „Meridiane”, în *Arta plastică*, 1963, nr. 1, 1963, an X, pp. 44–45.

117 Mircea Deac, „Bienala de la São Paolo”, în *Arta plastică*, nr. 2, 1964, an XI, pp. 88–94 (continuare în pagina 102).

118 *Ibidem*.

modificări majore de paradigmă. În „Avertismentul"[119] său la *Istoria suprarealismului*, Maurice Nadeau insistă, spre nemulțumirea suprarealiștilor, asupra impasul ideologic care afecta avangarda în plan spiritual. La câțiva ani distanță, în 1949, Maurice Blanchot vorbește deja despre un suprarealism-fantomă, căruia îi anticipează omniprezența în circuitul mai amplu al artei. Prin urmare, deja istoricizat cât timp mai era încă în viață, suprarealismul e forțat să reacționeze, să se reformuleze și să reziste propriei spectralizări[120], cu atât mai mult cu cât impasul său identitar și ideologic este afectat de presiuni politice.

Concludem asupra faptului că acest fenomen a impus necesitatea reconsiderării posturii grupului suprarealist, postură aflată la acel moment postbelic într-o etapă a adeziunii în derivă. Ruptura de comunism se consumă lent și cu consecințe cât se poate de diferite, punându-ne concomitent față în față, la Vest și la Est, cu două istorii simultane ale aceluiași curent.

Dacă în cazul francez suprarealismul (re)devine o noțiune plurală, prin diviziune succesivă în grupuri și contragrupuri, așa cum am încercat să nuanțăm prin investigarea traiectoriilor revoluționare ale avangardei, în spațiul românesc postbelic situația este extrem de complexă. Nu avem de-a face, ca în cazul francez, cu un răspuns la un vid politic în care se afla mișcarea suprarealistă, ci – dimpotrivă – cu o reacție a unei mișcări care progresiv devine captivă politic. Anii *Infra-noir* indică o perioadă extrem de productivă care – ca orice coabitare consimțită – este sistată prin dispariția unei părți. Paradoxul estic ar fi transformarea frazeologiei militante a avangardei – antiburghezie, anticapitalism, antiimperialism – în capete de acuzare, ca efect al contradiscursului comunist. Totodată, în cazul artiștilor români, nu intră în derivă atât adeziunea la suprarealism, cât însuși principiul legitimității. Reținem că într-un context politic constrictiv legitimitatea are un singur sens, ea se pierde sau se câștigă. Pe de-o parte, avangarda românească se mută în Israel, apoi la Paris, în timp ce în România are loc procesul său de condamnare. Pactizarea artiștilor cu partidul și diferitele strategii de solidarizare în raport cu acesta le conferă legitimitatea absolută, dar îi delegitimează ca artiști. Acutizarea sentimentului de captivitate politică și blocarea metabolismului artei sub monopolul Partidului Comunist au impus exilul și partizanatul ca realități pe cât de conaturale regimului, pe atât de urgente.

Dincolo de importanța strategică a ultimelor luări de poziție artistică, în plin decalaj cu situația politică, atât pe plan local, cât și prin raportare la spațiul occidental, și de potențialul lor implicit atât de puțin documentat, ele sunt gesturi ale distanței impuse și asumate. Nemaiadresându-se grupului sau mișcării suprarealiste, ci persoanei lui Breton, de pe poziții individuale, ele sunt semne ale spectralizării aventurii suprarealiste. Versantul secund al epilogului avangardei, așa cum am încercat să demonstrăm prin inventarierea transversală a diseminării acesteia în paginile revistei *Arta plastică* și incidental în articole din diverse reviste satelit, responsabile cu propagarea mesajului cultural al partidului, ne indică o altă formă de spectralizare a acesteia, dar cu semn schimbat, o reprezentare în negativ, și nu mai puțin fantomatică.

119 Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, pp. 4–5.

120 Wolfgang Asholt, „L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?", în Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

Corpus de referință [în ordine cronologică]

Opere colective:

Luca, Gherasim și Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, S Surréalisme, București, Imprimeriile „Slova", 1945.

Luca, Gherasim și Trost, *Présentation des graphies colorées, des cubomanies et d'objets*, București, Imprimeriile „Independența", 1945.

Luca, Gherasim; Păun, Paul; Trost, *L'Infra-noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*, S Surréalisme, Căminul Artei, București, 1946.

Luca, Gherasim; Păun, Paul; Naum, Gellu; Teodorescou, Virgil; Trost, *Eloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu*, S Surréalisme, București, Căminul Artei, 1947.

Luca, Gherasim; Naum, Gellu; Păun, Paul; Teodorescou, Virgil; Trost, „Le sable nocturne", în André Breton, Marcel Duchamp (ed.), *Le Surréalisme en 1947. Exposition Internationale du Surréalisme*, « Pierre à feu », Paris, Maeght éditeur, 1947.

Opere colaborative:

Luca, Gherasim, *Un Lup văzut printr-o lupă* (Ilustrat cu „trei vaporizări" de Trost), 1945.

Naum, Gellu; Păun, Paul; Teodorescu, Virgil, *Critica mizeriei* (cu un colaj de Nadine Krainik), Colecția Suprarealistă, București, Tipografia „Editura Modernă", 1945.

Naum, Gellu, *Teribilul interzis. Frontispiciu de Paul Păun*, Colecția suprarealistă, București, Tipografia I.C. Văcărescu, 1945.

Teodorescu, Virgil, *Butelia de Leyda. Cu patru lovaje și un Brevet lovaj de Paul Păun*, Colecția Suprarealistă, București, Tipografia Bucovina, 1945.

Naum, Gellu și Teodorescu,Virgil, *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, Colecția Suprarealistă, București, Tipografia Bucovina, 1946.

Opere individuale publicate colectiv în plachetele *Infra-noir*:

Luca, Gherasim, *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non-oedipiens*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Luca, Gherasim, *Le Secret du vide et du plein*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Păun, Paul, *Les Esprits animaux*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Păun, Paul, *La Conspiration du silence*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Teodorescou, Virgil, *Au lobe du sel*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Teodorescou, Virgil, *La Provocation*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Trost, *Le Même du même*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Trost, *Le Plaisir de flotter. Rêves et délires*, Infra-noir, București, Imprimeria Socec, 1947.

Opere individuale:

Luca, Gherasim, *Quantativement aimée*, exemplar unic ornat cu 944 penițe de oțel, București, Éditions de l'Oubli, 1944.

Luca, Gherasim, *Inventatorul iubirii, urmat de Parcurg imposibilul și Moartea moartă*, București, Editura Negația Negației, 1945.

Luca, Gherasim, *Le Vampire passif, avec une introduction sur l'objet objectivement offert* (ilustrat cu 18 reproduceri), București, Éditions de l'Oubli, 1945.

Luca, Gherasim, *Un Lup văzut printr-o lupă*, București, Editura Negația Negației, 1945.

Luca, Gherasim, *Les orgies des Quanta. Trente-trois cubomanies non-oedièpiennes*, [Colecția] Surréalisme, București, Imprimeriile „Independența", 1946.

Luca, Gherasim, *Niciodată destul*, București, Editura Negația Negației, 1947.

Păun, Paul, „La Grande Pâle", manuscris, București, 1942, Biblioteca D. Moscovici, Paris.

Păun, Paul, *Marea palidă*, Colecția Suprarealistă, București, Tipografia „Editura Modernă", 1945.

Paon, Paul, *La Rose parallèle*, [1953–1972], ediție non-comercială, Haifa, 1975.

Teodorescu, Virgil, *Blănurile oceanelor*, Colecția Suprarealistă, Tiparul universitar, București, 1945.

Trost, *La Connaissance des temps*, cu un frontispiciu și șapte pantografii, S Surréalisme, București, Imprimeriile „Independența", 1945.

Trost, *Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle. Et neuf graphomanies entoptiques*, București, Éditions de l'Oubli, 1945.

Trost, *Le profil navigable. Négation concrète de la peinture* („illustré de quatorze reproductions"), București, Éditions de l'Oubli, 1946.

Opere inedite:

Trost, „Compte-rendu pour le rendez-vous mental du 18 mars 1951 entre 6 et 7 heures du soir (heure de Paris) entre André Breton (Paris), Ghérasim Luca (Haifa) et Paul Păun (Bucarest)" (martie 1951, Haifa).

Trost, „L'Âge de la rêverie" (iulie 1951, Haifa).

Luca, Gherasim, „Transpercer la transparence. Compte-rendu plastique sur ma participation personelle à la première manifestation surinternationale du surréalisme le 18 mars 1951 entre 6 et 7 (heure de Paris)" (18 martie 1951, Haifa).

Luca, Gherasim, Trost, Yvénez, „Adhésion à distance" (17 iunie 1951, Haifa).

Păun, Paul (Yvénez), „18 Mars 1951" (8 aprilie 1951, București).

Reviste:

Arta plastică, Uniunea Artiștilor Plastici, București, 1954–1968.

Avangarda românească în viața de dincolo. M.H. Maxy – pictor comunist

Irina Cărăbaș

Where for the engaged artist does the creative "I" end and the political "We" begin?
Igor Golomstock

Portretul artistului la 70 de ani

În 1965 avea loc la Sala Dalles din București, loc consacrat de expunere încă din epoca interbelică, prima expoziție personală de amploare a lui Max Hermann Maxy. Catalogul publicat cu această ocazie conținea o cronologie detaliată a carierei sale, alcătuită, cel mai probabil, cu intenția de a contextualiza lucrările din expoziția cu caracter retrospectiv[1]. Selecția reproducerilor oferă imaginea unui pictor modernist în a cărui carieră schimbările au fost, cu excepția câtorva momente de tinerețe, neglijabile. Primele lucrări produse în timpul Primului Război Mondial erau peisaje și teme rurale de factură postimpresionistă. Abia în 1922–1923, odată cu sejurul de un an petrecut la Berlin unde se întâlnește cu abstracția, constructivismul și cubismul, începe să fie interesat de avangardă. Prin construcția formală eterogenă din punct de vedere tipologic, picturile lui de la debutul anilor '20 (de la Berlin și apoi București) par a dezvălui preocuparea pentru mijloacele reprezentării și formularea unui limbaj personal nou. Tot atunci apare un interes discret pentru abstracție, într-o variantă derivată din cubism. A treia decadă a secolului al XX-lea a fost, fără îndoială, o perioadă semnificativă pentru Maxy: participă la numeroase expoziții, locale și internaționale; fondează „revista de sinteză modernă" *Integral* (câteva exemplare erau prezente și în expoziție); devine directorul Academiei de Arte Decorative din București. La sfârșitul decadei, dimensiunea abstractă dispare și anumite teme capătă din ce în ce mai mult relief. Este vorba de familii sărace, muncitori sau muzicanți ambulanți.

Dintre cele 86 de lucrări menționate în catalogul retrospectivei din 1965, numai 26 erau produse în ultimii 20 de ani, fie în intervalul 1944–1948, fie după 1960. Cu excepția unor portrete și peisaje de factură realistă, legate mai ales de industria extractoare, și a unei uriașe compoziții de propagandă cu sportivi și muncitori într-o scenografie arhitectonică socialistă, nimic nu ar fi putut sugera vreo relație aparte cu politicul. Cariera lui de după al Doilea Război Mondial nu părea să se diferențieze prea mult de cea a altor artiști europeni de avangardă, care și-au reluat teme și idei din etape anterioare. Nudurile, portretele și naturile statice pictate în momente imediat apropiate retrospectivei trimiteau direct la scheme compoziționale și practici reprezentaționale din anii '20.

Așadar, expoziția prezenta o carieră omogenă, așa cum, de altfel, explica și textul introductiv al catalogului, scris de poetul Gheorghe Dinu, alias Stephan Roll pe vremea când îi era artistului companion de activități avangardiste. În sprijinul argumentelor sale în favoarea unității de concepție a parcursului lui Maxy, Dinu se întoarce la un interviu din 1927, în care cei doi se regăseau tot în tandem: Roll/Dinu intervievator și Maxy intervievat[2]. Pornind de aici, coerența eului artistic al lui Maxy este plasată la întâlnirea a două coordonate importante ce i-au marcat permanent traiectoria: „Pictura lui, ca atare, rămâne o pictură cu acest mesaj, o pictură-manifest pe două planuri: al contemporaneității și al unui nou alfabet plastic."[3] Dintre cele două, Gheorghe Dinu accentuează componenta ideologică într-un discurs imprecis, cu valențe poetice: „Lumea noastră a cărei tinerețe, cum îți spuneam, ne reprezintă și o reprezentăm pentru că suntem crescuți de Partid, crescuți în malaxoarele epocii, crescuți de insomniile noastre pe drumurile luminate de farurile unui destin fabulos."[4]

---

1 *Expoziția retrospectivă M.H. Maxy*, București, 1965.

2 Gheorghe Dinu, „Inițiale pentru o expoziție. De vorbă cu M.H. Maxy", în *Integral*, nr. 11, 1927, pp. 5–7.

3 Gheorghe Dinu, [Introducere], *Expoziția retrospectivă M.H. Maxy*, p. 1.

4 *Ibidem*, p. 3.



Maxy în atelier, anii '60
Fototeca Muzeului Național de Artă Contemporană, București

Organizarea retrospectivei, inclusiv selecția lucrărilor, nu este atribuită nimănui, nici de catalog și nici de cronicari. Este foarte probabil ca artistul să se fi ocupat el însuși de eveniment. De aceea, expoziția poate fi considerată un proiect de automodelare, gândit și pentru a funcționa în posteritate. Mai întâi, Maxy dorea să se auto-reprezinte ca pictor, deoarece aceasta era cea mai prestigioasă profesiune artistică din România modernă, atât înainte de 1945, cât și ulterior. Artele decorative, designul tipografic sau scenografia, care i-ar fi întregit profilul de artist avangardist și de care fusese atașat în perioada interbelică, au mențiuni succinte și aproape lipsesc din expunere (excepție fac două schițe de scenografie și câteva piese grafice din *Integral*). Retrospectiva constituia o piesă fundamentală în procesul de recunoaștere oficială și ținta concomitent recâștigarea prestigiului de artist avangardist al lui Maxy. Astfel se explică de ce lucrărilor antebelice, legate de avangardă, li s-a acordat spațiul cel mai generos. Era, de altfel, printre primele expoziții de la instaurarea regimului comunist care expuneau tendințe de avangardă.

„Dezghețul" ideologic ce a avut loc în România în anii '60 a permis reabilitarea unor figuri politice sau culturale, precum și reintroducerea în discursul cultural a unor fapte istorice lăsate la o parte de epoca imediat anterioară. Trebuie menționat totuși că deși avangarda era prezentă în expunere prin lucrări, termenul „avangardă" nu este utilizat deloc în catalog. După o perioadă de tăcere și negare, asemenea referințe, mai ales verbale, se făceau cu precauție. În plus, avangarda ca obiect istoric era în România în procesul facerii. Pe de altă parte, granița între modernism și avangardă nu era precisă și chiar artiștii avangardei antebelice foloseau rareori termenul, tinzând mai degrabă să se auto-desemneze ca „moderniști".

Intenția lui Maxy era, așadar, dublă: ea viza dezgroparea rădăcinilor avangardiste și instaurarea lor ca garanție și motivație a întregii sale cariere. Cronicile expoziției au făcut ecou acestei dorințe de continuitate prin afirmarea repetată a identității dintre conceptele și strategiile de producție din anii '20–'30 și cele din anii '60. Spre exemplu, George Oprescu, membru al Academiei și director al Institutului de Istoria Artei din București, își construiește cronica la expoziție în jurul continuității a ceea ce numește „viziune personală" a artistului[5]. Articolul lui Oprescu este semnificativ și pentru modalitățile în care, în discursul public, recuperarea unui anumit trecut se împletea cu ștergerea unui alt trecut. Așadar, el

---

5 George Oprescu, cupură dintr-o publicație românească neidentificată, dosar documentar M.H. Maxy, Muzeul Național de Artă Contemporană, București.

leagă numele lui Maxy de cubism, de dadaism și expresionism, însoțite și cumva înnobilate de „înțelegerea rolului social al artei". Apoi, se simte dator să caracterizeze sumar cubismul, fapt ce îi servește comentării unor lucrări de Maxy, dar și contracarării (re)cunoașterii lui insuficiente (am putea citi nu numai a cubismului, ci a avangardei în genere). Picturile de după 1945, exceptând „vremea din urmă", apar într-o poziție fragilă (așa cum am menționat, lipseau aproape total din expoziție): deși artistul înțelesese datoria artei de a se adresa maselor, spune Oprescu, ceea ce a făcut în intervalul respectiv „nu-l reprezintă integral"[6]. În această exprimare aluzivă se poate ghici, fără ca ea să fie dusă până la capăt, o atitudine critică față de realismul socialist, al cărui exponent Maxy fusese. Această critică este disimulată prin invocarea unei relații personale dintre artist și operă. Dacă ea a avut uneori rezultate mai puțin inspirate, meritul lui Maxy era că reușise să le depășească.

Expoziția nu dădea impresia unei relații speciale între artist/lucrări și sfera politică sau a patronajului artistic oficial. Din acest punct de vedere, părea mai degrabă neutră sau convențională pentru momentul respectiv, iar cele câteva lucrări cu conotații de propagandă, mai veche sau mai nouă, puteau fi trecute cu vederea sau justificate prin nevoia de confort în fața unor eventuale confruntări cu entități/instituții/comisii cu caracter oficial. Ele erau, prin urmare, acolo pentru cei care le-ar fi căutat.

Nici lucrările însele și nici expunerea ca atare nu au capacitatea de a cuprinde și devoala relația complicată pe care Maxy a întreținut-o cu politica, cu regimul comunist și cu strategiile lui fluctuante din domeniul cultural. Cercetarea absențelor din expoziție, pe care le-am menționat deja în parte, poate suplini, în schimb, această incapacitate și sugera o reconsiderare a raporturilor dintre artă și politică în primele decenii ale perioadei comuniste. Modul în care Maxy își reconstruia imaginea prin intermediul expoziției era legat prin multe fire de tipul și conținutul unor decizii politice majore. „Restaurarea" pe care artistul o propunea avea semnificația unui act politic și, mai mult, se suprapunea procesului de reconfigurare politică, început după moartea lui Stalin în toate țările comuniste.

Uitarea realismului socialist

Retrospectiva Maxy a avut loc la numai un an după unul dintre cele mai importante evenimente ale „dezghețului" românesc, și anume eliberarea deținuților politici. Prin comparație cu alte țări ale „blocului estic", relaxarea politică din România s-a petrecut întrucâtva întârziat, dar, ca în toate celelalte locuri, era traversată de incertitudini și contradicții, căci slăbirea restricțiilor din câmpul social și cultural ținea nu numai de o serie de evenimente politice și schimbări oficiale, ci, totodată, de experiența trăită. Există câteva evenimente-cheie invocate permanent când este vorba despre „dezgheț": moartea lui Stalin în 1953, condamnarea cultului personalității de către Nikita Hrușciov și Revoluția maghiară, petrecute amândouă trei ani mai târziu. Totuși, ele constituie numai indicatoare simbolice ale epocii, deoarece nici unul și nici toate împreună nu au reprezentat o ruptură totală cu trecutul, așa cum poate părea retrospectiv. Numai ulterior, când „dezghețul" a fost transformat în obiect nostalgic, s-a configurat și opoziția sa radicală față de perioada stalinistă. Multe dintre schimbările „dezghețului", cu intensități și temporalități ce diferă de la țară la țară, își au, de fapt, rădăcina în perioada stalinistă[7].

Discursul general despre „dezgheț" cuprinde, pe lângă evenimente politice, și câteva momente culturale ce marchează începuturile liberalizării: Festivalul Tineretului de la Varșovia din 1953, expoziția *Picasso* de la Moscova din același an sau publicarea și discutarea nuvelei *O zi din viața lui Ivan Denisovici* de Alexandr Soljenițîn[8]. Cu semnificații asemănătoare au fost învestite, în România, reabilitarea lui

---

6 Cf. G. Oprescu, *Considerații asupra artei moderne*, București, Meridiane, 1966, p. 66. Maxy era inclus în capitolul dedicat dadaismului și suprarealismului. „În ce privește țara noastră, această tendință nu numai că pornește de la un poet român și de la un pictor, și el atunci locuitor al țării noastre, dar are între simpatizanți pe pictorul M.H. Maxy. Acesta nu era indiferent la modernisme și practica un cubism moderat, a cărui tehnică se remarcase în tablouri de calitate, urmat de un expresionism foarte personal, amestecat uneori cu o producție abstractă, și ea interesantă prin colorit. El era atât de intim cu Tzara, încât în 1926 [sic] îi va face portretul, care a reapărut la retrospectiva artistului din 1965. E adevărat că, după 1944, Maxy a părăsit cu totul, pentru o bucată de vreme, vechea sa manieră, dar, cu timpul, a revenit din nou la ea, căci corespundea mai exact cu temperamentul și cu stilul său de a considera pictura, ca stil de expresie." Aceeași idee a nereprezentativității lucrărilor din timpul realismului socialist reapare în monografia începută tot în anii '60 de Petre Oprea, *M.H. Maxy*, București, Meridiane, 1974.

7 Bibliografia „dezghețului" și a destalinizării este foarte vastă. Amintesc aici doar două titluri care se ocupă mai îndeaproape de domeniul cultural: Polly Jones (ed.), *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khruschev Era*, London, Routledge, 2006; Stephen V. Bitter, *The Many Lives of Khrushchev's Thaw. Experience and Memory in Moscow's Arbat*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2008.

8 Pentru receptarea lui controversată în URSS a se vedea Miriam Dobson, „Contesting the Paradigms of De-Stalinization. Readers' Responses to ‚One Day in the Life of Ivan Denisovich'", în *Slavic Review*, nr. 3, 2005, pp. 580–600.

Tudor Arghezi pe la 1955, primul articol despre Constantin Brâncuși publicat într-o revistă de artă[9] sau prima expoziție a lui Ion Țuculescu în 1965. Destructurarea paradigmei staliniste a însemnat disoluția graduală a semnificațiilor ce guvernau sistemul social și cel cultural, care depindeau, desigur, de anumite decizii politice, însă nu toate schimbările sociale sau culturale constituie punerea în practică a unor legiferări oficiale. Cum deciziile politice nu erau predictibile, iar voința de a aboli norme și moduri de funcționare instituțională era relativ scăzută, experiența/practica a devenit o cale esențială de a „testa parametrii reformei"[10]. Relația cu trecutul ia forme problematice: nevoia de a recupera cultura interbelică, resimțită în diverse contexte, se intersectează cu ștergerea trecutului recent, adică a stalinismului și realismului socialist, operată cel mai adesea prin consens tacit, și nu prin hotărâri oficiale. Așadar, remodelarea propriului trecut (așa cum face Maxy), ca și cea a trecutului colectiv presupuneau un efort de reconciliere a unor discursuri și politici cu caracter contradictoriu.

Retrospectiva Maxy împărtășea valorile „dezghețului", deschiderea lui limitată, contradicțiile și, mai ales, încercarea de a reconstitui o continuitate culturală în care cultura stalinistă juca rolul unui accident violent. Ca și reconstruirea carierei lui Maxy, și imaginea avangardei, ce se (re)modela concomitent, presupunea o mediere politică, pe de o parte, deoarece reflectau transformări din câmpul politic și, pe de altă parte, pentru că ambele se slujeau de tactici politice curente. Acestea constau în strategii de excludere (de exemplu, omiterea lucrărilor realist socialiste în expoziția Maxy) și în strategii de selecție a caracteristicilor sau evenimentelor trecutului recent sau mai îndepărtat. Din perspectiva lui Maxy, avangarda apărea complet depolitizată, identificată cu valorile universale ale modernismului. Tocmai în anii '60, modernismul a fost reinstalat în cultura română și și-a menținut caracterul dominant până în anii '80. Ambiguitatea lui în relație cu regimul comunist a fost semnalată în toate țările estice. Mai ales ideea autonomiei artei, care implica, printre altele, distanțarea de resorturile politice ale producției artistice, funcționa cu dublă față: făcea modernismul acceptabil la nivel oficial, iar artiștii îl vedeau ca modalitate de a eluda un angajament direct față de sistem[11].

Uitarea realismului socialist, asociat cu stalinismul, excluderea lui din istoria culturală locală a sprijinit și conturarea autonomiei avangardei. Expoziția lui Maxy lua parte la acest discurs, căci propunea conexiuni între perioadele limitrofe celei realist socialiste, excizând-o în schimb pe aceasta și suspendând astfel orice posibilitate de a le gândi pe cele trei împreună. Avangarda dobândește poziția de oponent al realismului socialist și, în general, al totalitarismului, așa cum se întâmplase, desigur din motive diferite, în narațiunea occidentală despre modernitate. Trebuie precizat că Maxy nu ducea singur această bătălie. În decurs de câțiva ani, Stephan Roll, pomenit mai devreme, își publică și el un volum de opere complete[12]. Tot atunci apare prima antologie literară a avangardei, coordonată de Sașa Pană, fondator al revistei suprarealiste *unu* (1929–1931)[13] și arhivist al mișcării de avangardă românești. Același context a catalizat inițierea studiilor academice în domeniul avangardei, destul de firave și înainte de război. Prima carte cu acest subiect, scrisă de Ion Pop, se dorea nu numai o introducere în literatura avangardei românești, ci și în conceptul general de avangardă[14]. Criza, negația, ruptura de tradiție erau axele pe care cartea le fixa. Avangarda apărea ca realitate izolată de mediul cultural contemporan, chiar și prin cronologia ei, căci istoria ei era întreruptă în anii '40. Totodată, relația cu politica, fie ante sau post 1945, nu era nici măcar formulată[15]. Domeniul artistic activează și el aceleași teme:

---

9 Radu Bogdan, „Omagiu lui Brâncuși", în *Arta plastică*, nr. 1, 1957, p. 1.

10 Stephen V. Bitter, The Many Lives, p. 13. Normele noi explicit formulate cu privire la cultură erau extrem de puține. De aceea, limitele liberalizării constituiau un domeniu nedefinit atât pentru oficiali, cât și pentru cei implicați direct. În aceste condiții, singura posibilitate era anticiparea sau estimarea momentului potrivit și a proporțiilor acceptate ale unui eveniment sau a unei strategii recuperatorii. Comunicarea oportunităților se făcea cu precădere pe cale orală. Un exemplu din România: Roman Cotoșman își amintește zvonurile despre acceptarea artei abstracte la *Expoziția Regională din Timișoara* din 1966. După o perioadă considerabilă în care abstracția fusese criticată sau ignorată, lucrările lui au fost într-adevăr incluse în expoziția din acel an. A se vedea scrisoarea către Ileana Pintilie (26.12.1990), publicată în *Creație și sincronism european: Mișcarea artistică timișoreană*, Timișoara, Muzeul de Artă, 1991, fără paginație.

11 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London, Reaktion Books, 2009, p. 106.

12 Stephan Roll, *Ospățul de aur*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

13 Sașa Pană (ed.), *Antologia literaturii românești de avangardă*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

14 Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

15 Din aceeași categorie fac parte și introducerea lui Matei Călinescu la *Antologia literaturii românești de avangardă* (a se vedea nota 13) și abordarea teoretică a lui Adrian Marino, publicată inițial în periodice și apoi în *Dicționar de idei literare*, București, 1973 (articolul „avangardă", pp. 177–224).

revista *Arta plastică* include în mai multe numere din anii '60 articole despre artiști și mișcări de avangardă[16]. Relaxarea culturală a creat posibilitatea de a introduce strategii de avangardă în producția artistică, ale căror modele se regăsesc mai puțin în mediul local, cât în cel internațional. Era, fără îndoială, un efect al mirajului deschiderii, dar arăta și precaritatea moștenirii locale, insuficient sau deloc cunoscute. În plus, era prea târziu pentru toți vechii avangardiști să devină mentori ai tinerei generații: unii emigraseră în primii ani de după război, alții erau percepuți ca oameni ai sistemului, cum era cazul lui Maxy sau Perahim[17]. Așadar, avangarda ca obiect al istoriei, disponibil pentru studiu și pentru recuperare artistică, se naște în acest context traversat de absențe și continuități fragile.

Realism socialist în variantă autohtonă

După „dezgheț", percepția realismului socialist se amesteca cu sentimentele negative proiectate asupra dominației sovietice în politică și în organizarea instituțiilor din România. Igor Golomstock vorbește de reacții similare și în URSS, unde realismul socialist și stalinismul ajung să fie considerate străine culturii ruse[18]. În URSS putea fi vorba despre o expulzare a negativului, despre o transformare a sinelui într-un celălalt, pentru a refuza responsabilitatea sau atitudinea critică față de trecut. Deși în România acestea rămân valabile, realismul socialist putea, cel puțin parțial, să fie asociat unei forțe exterioare invazive, deoarece instituțiile care i-au dat formă, l-au promovat și menținut urmau toate modelul sovietic, asemenea majorității instituțiilor fondate sau reorganizate după 1948.

Fără îndoială, practicile instituționale definite de norme și ierarhii au jucat rolul major în producerea, expunerea și receptarea artei. Nu e de mirare că cercetările cu privire la realismul socialist în genere au acordat o atenție aparte înființării și funcționării instituțiilor artistice[19]. E o direcție ce indică și limitele cercetării unui fenomen heteroclit, ce pare să scape unor definiții cât de cât stabile și a cărui minimă cuprindere generică este dată numai de latura sa birocratică. În ciuda unor trăsături comune, formale și tematice, realismul socialist s-a dovedit extrem de flexibil și adaptabil unor temporalități și locuri diferite, dacă luăm în calcul nu numai uriașul teritoriu sovietic, ci și întregul „bloc estic".

Cu mai mult de o decadă înainte de aclimatizarea lui în România, realismul socialist din spațiul sovietic trecuse deja prin câteva ipostaze. Chiar dacă producțiile artistice precedaseră promulgarea lui oficială din anii '30, prima sa mișcare poate fi considerată centralizarea vieții artistice prin decretul de înlocuire a tuturor formelor de asociere artistică cu uniunile de creație, legate prin mecanisme directe de aparatul oficial (1932)[20]. Primul congres al unei astfel de uniuni, Congresul Uniunii Scriitorilor din 1934, a stabilit că realismul socialist trebuie să fie unica formă de artă licită în URSS. Proclamarea acestui principiu nu avea totuși de-a face cu vreun concept de specificitate locală, ci avea pretenții universale. Controlul politic și ideea educației maselor prin artă, împreună cu obsesia sistematizării artei, au făcut din realismul socialist o întrupare exemplară a culturii totalitare[21].

Discursurile principale ale Congresului, ale președintelui Uniunii, Maxim Gorki, și secretarului Comitetului Central al PCUS, Andrei Jdanov, au devenit un punct de referință în definirea realismului socialist[22]. Reproduse la infinit, anumite fragmente ale discursurilor au pierdut conexiunea cu un emițător sau context, transformându-se în sloganuri de propagandă, fapt potrivit, de altfel, cu universalismul clamat de realismul socialist. Jdanov s-a referit la o unitate dialectică între romantism și fidelitatea

---

16 A se vedea, de exemplu, I. Fr. [Ion Frunzetti], „Inovații în sculptură", în *Arta plastică*, nr. 1, 1962, pp. 42–43; Marina Vanci, „Fernand Léger", în *Arta plastică*, nr. 2, 1965, pp. 84–90; Petre Oprea, „Corneliu Michăilescu", în *Arta plastică*, nr. 1, 1967, pp. 19–21; Petru Comarnescu, „Curente în arta modernă", IV [Avangarda românească], în *Arta plastică*, nr. 8, 1967, pp. 12–17.

17 Situația era diferită în literatură, care avea mai mulți supraviețuitori. Și aici mentoratele au avut temporalități și funcțiuni diferite. Li s-a acordat acest rol lui Gellu Naum și, într-o oarecare măsură, lui Geo Bogza.

18 Igor Golomstock, „Problems in the Study of Stalinist Culture", în Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, London, Macmillan, 1990, p. 111.

19 A se vedea, spre exemplu, Antoine Baudin, *Les arts plastiques et leurs institutions*, Berna, Peter Lang, 1997. De asemenea, versiunea extremă a abordării instituționale, care neagă posibilitatea interpretării centrate pe strategiile reprezentării: Jørn Guldberg, „Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period", în *The Culture of Stalin Period*, pp. 149–177.

20 Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 134.

21 Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, New York, Icon Editions, 1990, pp. 20–21.

22 John E. Bowlt, Notă la subcapitolul „Contributions to the First All-Union Congress of Soviet Writers 1934", în John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, New York, London, Thames & Hudson, 1976, p. 290.

față de realitate, pe care literatura era îndemnată s-o articuleze în scopul iluminării maselor; „romantismul revoluționar” va fi una dintre cele mai longevive formulări ale realismului socialist[23]. La rândul său, Gorki a accentuat identificarea artiștilor cu clasa muncitoare, vorbind despre „creativitatea muncii”: „Ne așteaptă o muncă uriașă și multilaterală spre binele patriei noastre pe care o făurim ca o patrie a proletariatului din toate țările. La muncă, tovarăși! [...] Trăiască unirea strânsă, puternică, a celor ce muncesc și luptă cu arma cuvântului, trăiască armata roșie unională a scriitorilor.”[24] În ciuda răspândirii ulterioare a acestor discursuri, nu numai în context literar, ci și artistic, ele nu ofereau instrumente de implementare a realismului socialist și nu clarificau, în fapt, modalitățile în care funcționa. În contrast cu repetiția permanentă a unor formule, ce dădea impresia unei realități stabile, realismul socialist poate fi mai degrabă privit ca un proces continuu de analiză critică a calităților ideologice, iconografice sau formale ale producției artistice care instituia, rând pe rând, noi serii de modele sau ierarhii[25].

Chiar dacă modelul sovietic trebuie luat în considerare în orice analiză a realismului socialist, varianta lui românească a presupus o altă experiență, adaptată contextului, precum și artiștilor și funcționarilor locali. Compararea contextului postbelic din România cu cel din URSS aduce un argument în plus, deoarece trăsăturile comune sunt dificil de găsit. În perioada 1945–1953, când realismul socialist își construia, mai întâi discret și apoi accelerat, legitimitatea și stabilitatea în România, URSS parcursese deja trei mari etape: o epocă postrevoluționară în care activează cu precădere figuri moderniste sau avangardiste, formate în perioade anterioare; anii ’30, în care se fondează noi instituții culturale ce vor da viață realismului socialist, și perioada contemporană, marcată de restricții și reorganizări instituționale. Ultima fază a luat numele lui Andrei Jdanov, întrucât mai multe decrete privind câmpul artistic poartă semnătura sa, deși el era doar o piesă a unei mașinării politice mult mai complexe. Efectele oficializării realismului socialist au avut două direcții interdependente: controlul rigid al sistemului artistic și dependența totală a artistului față de comanda de stat. În România, ca și în celelalte țări din Est, a fost adoptată această ipostază din urmă; în ea s-au împletit și trăsături ale primelor două faze. Instaurarea realismului socialist în România a fost graduală și, în același timp, violentă. De exemplu, centralizarea instituțiilor artistice a durat în unele cazuri mai mulți ani[26].

Povestea lui Maxy se leagă prin multe fire de adoptarea realismului socialist, mai întâi, prin prezența sa în toate instituțiile artistice importante și, mai apoi, prin practica picturii, pe care se simte nevoit să și-o reformuleze[27]. Maxy a făcut parte din categoria artiștilor cu carieră modernistă care se reinventează în spiritul realismului socialist. Alături de el erau și alți avangardiști, precum Jules Perahim, Ion Călugăru, Virgil Teodorescu. La începuturile epocii comuniste, trecerea graduală de la modernism la realism socialist constituia singura posibilitate a regimului de a dobândi artiști angajați care să conlucreze la fondarea unui nou sistem. La fel de necesari pentru construirea legitimității noilor instituții erau și artiștii ce se bucurau de notorietate. Pe lângă convertirea de mai sus, Maxy aducea cu sine

---

23 Andrei Jdanov, „From Andrei Zhdanov’s Speech”, apud John Bowlt, *ibidem*, p. 293.

24 Maxim Gorki, [Cuvânt de încheiere la primul Congres Unional al Scriitorilor Sovietici, 1 septembrie 1934], în *Gorki despre literatură. Articole de critică literară*, București, Cartea Rusă, 1956, p. 640.

25 Antoine Baudin, Les arts plastiques, p. 23.

26 Despre fondarea sau reformarea instituțiilor artistice din România postbelică, a se vedea Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, capitolul „Realismul socialist 1945–1964” și Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă 1948–1953*, București, Humanitas, 2010, mai ales pp. 153–158. Pentru istoria Uniunii Artiștilor Plastici, a se vedea Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România*, București, Editura Uniunii Artiștilor Plastici, 2003.

27 Erwin Kessler, „On *Propagarde*: The Late Period of the Romanian Artist M.H. Maxy”, în Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (ed.), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budapesta, Central University Press, 2016, pp. 167–168. Autorul atribuie lui Maxy un fel de voință personală în adoptarea realismului socialist după principiile lui Andrei Jdanov, invocând prima sa expoziție personală din epoca postbelică, incorect intitulată *Muncă și artă* (*Muncă, artă, democrație* a fost într-adevăr o primă expoziție colectivă în 1945, la care a participat și Maxy, alături de artiști antifasciști doritori de angajament politic mai activ). Pe de o parte, E. Kessler supralicitează puterea de acțiune a unui singur individ, atitudine ce simplifică de fapt întreaga istorie a instaurării unui nou sistem politic de care realismul socialist ținea, precum și temporalitatea ei. Pe de altă parte, în 1945 nici chiar publicațiile situate sub auspiciile PCR nu pomeneau realismul socialist, iar artiștii nu își reprezentau angajamentul politic în termenii pe care îi va impune sistemul artistic normat construit în anii ulteriori, ce presupuneau nu numai o anumită tematică, dar și coordonate formale mai rigide. Maxy își va păstra stategiile de reprezentare exersate în anii ’30 atât timp cât i se va permite, până în jur de 1949, strategii ce nu aveau nimic în comun cu imaginea „clasică” a realismului socialist. Ideea responsabilității personale pentru instaurarea realismului socialist în România și condamnarea lui Maxy (împărțită însă cu Jules Perahim) fuseseră deja enunțate mai succint într-o altă lucrare recentă, la fel de simplificatoare ca și studiul menționat mai sus: Erwin Kessler, *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București, Vellant, 2013.

un angajament politic antebelic. Legăturile cu partidul comunist în ilegalitate nu fuseseră mai înainte cunoscute, iar odată aduse la lumină, îi deschid drumul ce duce de la marginea scenei artistice către centru.

Din primul moment, Maxy evaluează corect importanța prezenței instituționale și navighează între instituții până reușește să-și găsească un loc stabil și prestigios: Muzeul de Artă al RPR, înființat în 1949. Traseul lui a cuprins Ministerul Artelor (consilier și inspector între 1946 și 1948), Sindicatul Artelor Frumoase (secretar între 1944 și 1947 și președinte între 1947 și 1950), Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, unde este profesor la Catedra de pictură (1949–1950), Fondul Plastic, organismul care guverna distribuirea finanțelor în lumea artei (legat de Uniunea Artiștilor Plastici începând cu 1950), coeditor al revistei *Arta plastică* (publicația oficială a Uniunii), membru în felurite comisii și jurii și, în sfârșit, director al Muzeului de Artă (1950–1971)[28]. Afilierea instituțională reprezenta o strategie de acumulare și menținere a puterii în interiorul unui sistem fluctuant și o modalitate de a supraviețui schimbărilor politice.

Flacăra realismului socialist

Expoziția *Flacăra*, deschisă în aprilie 1948, a fost considerată un moment de cotitură în procesul de reorganizare a sistemului artistic care, sub presiunea schimbărilor politice și a patronajului oficial, devenea tot mai permeabil la realismul socialist. Numele, împrumutat de la publicația USASZ [Uniunea Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor], semnala susținerea politică oficială, chiar dacă, în catalog, expoziția era prezentată ca inițiativă a unui grup de artiști între care se afla și Maxy. Impunerea pe scară largă a unor cerințe tematice specifice realismului socialist a fost, cel mai probabil, scopul fundamental al evenimentului. Totodată, el a jucat rolul unui test al receptării și obedienței artiștilor. Ambele „tabere", artiști și oficialități, erau conștiente de beneficiile colaborării; pentru cei dintâi, ea reprezenta o ocazie de promovare, de prospectare a unui sistem în formare și, poate, o ocazie de a primi comenzi sau a vinde, iar pentru ceilalți, o temă consistentă de propagandă. Discursul scriitorului Marcel Breslașu din micul catalog al expoziției reitera clișeele și strategiile propagandei despre artă și funcția ei. Necesitatea de reînnoire a artei (adică adoptarea realismului socialist, nenumit încă) era justificată de alte transformări sau exigențe generale. Transformarea realității, a vieții, a țării, contactul artiștilor cu proletariatul, precum și sprijinul acordat de stat apăreau ca surse și motivații ale unei arte noi[29]. Realismul socialist se afla la capătul unui drum ce părea prescris și pentru care expoziția *Flacăra* nu era decât un stadiu intermediar. Parcurgerea acestuia presupunea și un proces de purificare, de îndepărtare a „rămășițelor" celui mai înverșunat și insinuant dușman, formalismul. Războiul împotriva lui, care a definit și el în mod esențial discursul despre realismul socialist în artă, transla ideea dușmanului omniprezent folosită în mod repetat de propagandă pentru a externaliza conflictele din interiorul sistemului. O funcție similară o îndeplinea și ritualul criticii și autocriticii, ce începea să-și facă apariția în publicații și instituții[30]. Introducerea lui Marcel Breslașu prezenta formalismul ca vestigiu, încă inevitabil, al trecutului burghez, pe care artiștii nu îl părăsiseră în totalitate. Acest fapt indica nu numai asimilarea unui limbaj, ci și grija de a preveni posibile critici la adresa expoziției. Maxy relua aceleași argumente într-un articol ce anunța deschiderea expoziției. Prilejul a fost folosit și în scopuri mai personale, Maxy identificându-se cu țelurile expoziției și prezentându-se drept precursor al luptei împotriva formalismului, pe care îl leagă chiar de avangardă: „În ceea ce mă privește personal, încă din 1924, împreună cu un grup de scriitori și artiști, am părăsit prin manifestul *Integral* pozițiile abstracte și am căutat să mă apropii de ‚evul proletar' de care vorbea Maiakovski."[31]

Trecerea în revistă a titlurilor celor 250 de lucrări expuse (din 830 depuse) poate da o imagine a felului în care s-a operat selecția. Deși își propusese o anvergură națională, majoritatea artiștilor

---

28 Cf. E. Kessler, On *Propagarde*, p. 169, cu unele corecții. Din păcate, multe dintre cronologiile studiului sunt preluate fără verificare din monografia lui Petre Oprea, care le preluase la rându-i din catalogul retrospectivei Maxy din 1965. Cronologia acestuia din urmă, redactată cel mai probabil de Maxy însuși, nu urmărea cu acribie datele istorice, ci servea scopului de refasonare a imaginii artistului.

29 Marcel Breslașu, „Cuvânt înainte", în *Grupul plastic „Flacăra" al pictorilor și sculptorilor din USASZ*, 11–25.04.1948, Sălile Fundației Dalles, București, pp. 3–4.

30 Hans Günther, „Der Feind in den totalitären Kultur", în Gabriele Gorzka (ed.), în *Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre*, Bremen, Tremmen, 1994, p. 91.

31 M.H. Maxy, „Realismul nu e o formulă ci un drum spre viață", în *Flacăra*, 04.04.1948, p. 10.

participanți erau din București, unde posibilitățile de mobilizare erau mai mari. Temele erau scene de muncă agricolă sau industrială, portrete de oameni politici (*Stalin* de Alexandru Ciucurencu sau *Ana Pauker* de M.H. Maxy) sau personalități culturale și doar câteva episoade ale istoriei contemporane (*30 Decembrie*, tot de Alexandru Ciucurencu). Soarta acestor lucrări e puțin cunoscută astăzi, reproducerile din publicațiile vremii au rămas în multe cazuri singurele mărturii.

Receptarea expoziției, care a cunoscut mai multe faze contradictorii, a ținut pasul cu schimbările extrem de rapide ale politicii culturale. Articolele laudative și cumpărarea câtorva lucrări de către stat au fost urmate de un viraj în direcția opusă, ambele poziții fiind găzduite de aceleași publicații. De pildă, revista care îi împrumutase numele arată entuziasm după vernisaj, eveniment la care participă mulți oficiali ai momentului, pentru ca, mai apoi, să o critice pentru „lipsa de fundamente ideologice"[32]. Critica era un instrument al sporirii controlului activităților artistice și, chiar dacă privea către mai multe categorii de artiști, acorda un loc semnificativ celor care își arătaseră disponibilitatea față de noul sistem și se găseau, eventual, printre organizatori. Ana Selejan identifică o țintă și mai precisă a campaniei, chiar în persoana lui Maxy. Asemenea altor campanii din presa contemporană, aceasta încerca să prevină formarea unor centre alternative de putere[33], lucru de care Maxy era fără îndoială capabil prin funcțiile deținute.

În procesul de instaurare a realismului socialist, o altă expoziție, organizată la sfârșitul aceluiași an 1948, a reprezentat o mutare importantă. Pentru prima dată, Salonul oficial a fost înlocuit de *Expoziția anuală de stat*, a cărei structură și selecție au fost decise direct de Ministerul Artelor și Informațiilor. Pentru această primă ediție, cerințele față de artiști au fost reînnoite cu speranța că noua expoziție va livra lucrări mai adecvate realismului socialist decât reușise *Flacăra*. Comparativ cu acest eveniment, printre primele ale sistemului artistic centralizat, *Flacăra* păstra încă legătura cu ideea de inițiativă personală. Fără „comitet de inițiativă", chestiunile organizatorice îmbrăcau o haină impersonală. Campania publică din jurul *Expoziției anuale*, susținută în *Scânteia*[34] și alte publicații, se structura, în primul rând, în jurul democratizării artei, a accesibilității ei concrete și conceptuale și abia în al doilea rând comenta felul în care artiștii au pus în practică exigențele noii arte. Expoziția se voia un anti-salon, o întrupare a schimbărilor politice și artistice luate laolaltă, prin care se propunea o artă destinată clasei muncitoare și, în mod virtual, tuturor.

După ce își făcuse în mod public autocritica în urma mustrărilor anterioare, Maxy depune și el lucrări la expoziție, care sunt acceptate. Spre deosebire de articolele din primul nivel al campaniei de presă, cel popular, cu ton laudativ, cele care se adresau cu precădere mediului artistic îmbinau, la fel ca în cazul *Flacăra*, aprecierea și reproșul[35]. Încetățenirea acestei formule retorice îngreunează decodarea exactă a mesajului critic (însă și cunoștințele paratextuale ale cititorilor de atunci au dispărut), el rămâne adeseori obscur și dificil de utilizat în afara sistemului care l-a creat. Despre Maxy, ca și despre alți artiști formați și lansați în perioada interbelică (Iosif Iser, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu), cronicile scriu amestecat, semn că intraseră în noul sistem artistic.

Tandemul *Flacăra – Expoziția anuală de stat* poate fi considerat o primă piesă a mecanismului care va continua să fie construit prin înființarea Uniunii Artiștilor Plastici (1950), entitate ce va administra și centraliza patronajul de stat asupra artelor. De asemenea, principiul criticii și autocriticii, introdus și în lumea artei, permitea un control destul de strict asupra poziționărilor, temelor, genurilor artistice sau inițiativelor. El era util și în definirea și redefinirea perpetuă a realismului socialist, precum și a direcțiilor culturale și politice în general. Privită din această perspectivă, campania împotriva expoziției *Flacăra* și a lui Maxy apare ca un simplu episod al unui proces continuu (sau în orice caz destul de nedeterminat temporal) de purificare de „rămășițele trecutului". Cronicile expozițiilor ce vor urma nu vor fi mai clemente cu pictura lui Maxy, fapt ce nu i-a adus totuși nici excluderea și nici marginalizarea. Dimpotrivă, el acumulează din ce în ce mai multă putere instituțională și este posibil ca de racordul fin al celor două, practica picturii și puterea instituțională, să-i fi depins supraviețuirea.

---

32 Un dosar complet al receptării în presă a expoziției *Flacăra* a alcătuit Ana Selejan în *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Editura Cartea Românească, 2006, pp. 458–475.

33 *Ibidem*, pp. 445–446.

34 Știri sau articole despre *Expoziția anuală de stat* apar aproape zilnic între 5.12.1948 și 24.12.1948.

35 De exemplu: Nestor Ignat, „Expoziția Anuală de Stat a artelor plastice", în *Scânteia*, 24.12.1948, p. 2, sau Radu Bogdan, „Expoziția anuală a artelor plastice", în *Contemporanul*, 7.01.1949, p. 3; 14.01.1949, pp. 9–10; 21.01.1949, pp. 11–13; 28.01.1949, pp. 10 și 13.

Practica picturii

Angajamentele instituționale ale lui Maxy au atras după sine și numirea în felurite comisii de selecție pentru expoziții sau achiziții, prilej cu care trebuia să ocupe el însuși poziția criticului. Un proces-verbal al ședinței premergătoare *Expoziției anuale de stat* din 1952 îl arată exact în postura de a evalua lucrările altor artiști[36]. Documentul poate fi relevant din mai multe unghiuri: pentru teatralitatea dezbaterilor și relațiile dintre actorii lor; pentru felul în care cei implicați (mai ales artiști cu funcții în felurite instituții) internalizau și utilizau vocabularul realismului socialist. Trei din patru lucrări discutate erau acuzate de formalism, fie global, fie numai prin vreun detaliu. Deși membrii comisiei par să împărtășească aceeași terminologie și să urmeze același criteriu în selectarea lucrărilor, în dialogul dintre ei se pot repera mai multe înțelesuri atribuite formalismului, care depind de artistul sau lucrarea supusă judecății. Acesta poate fi identificat în cel puțin trei ipostaze: una care ține de raportul cu realitatea și adevărul (formalismul era calificat drept abstract și fals), o alta de natură politică, deoarece formalismul era rezultatul unei ideologii greșite, și o alta ce privea temele și mijloacele reprezentaționale – o compoziție stângace, o perspectivă greșită, o anumită culoare sau gest puteau fi manifestări ale unor înclinații formaliste[37]. În unele cazuri, acuzația de formalism putea aduce prejudicii majore carierei artistice, însă aici efectele par să fi fost neglijabile. Maxy nu ezită să considere formaliste unele aspecte ale lucrărilor lui Iosif Iser, pe care îl admira în perioada avangardistă, sau chiar ale soției sale, Mimi Șaraga. Acceptând verdictul de formalism privitor la pictura *Ea nu-și va trăda fiul!* depusă pentru expoziție de soția sa (și ulterior acceptată), el a reușit să creeze o breșă în dialog și să atragă atenția asupra unor calități sau intenții care l-au contrabalansat[38]. Este posibil ca el să fi adoptat o strategie similară și atunci când în fața comisiilor se aflau propriile lucrări.

Acest tip de ocazii și dezbateri a favorizat instaurarea modelelor și granițelor realismului socialist local. Alegerea subiectelor artei nu era, de obicei, lăsată la latitudinea artiștilor. Uniunea artiștilor alcătuia, după model sovietic, dar adaptate contextului local, liste cu subiectele agreate și le aducea în atenția artiștilor mai ales cu ocazia expozițiilor colective oficiale[39]. Pe de-o parte, se crea astfel un circuit de validare extrem de strict, pe de alta, se instituia o ierarhie a genurilor ce se întorcea la preferința secolului al XIX-lea pentru *historia*. Comenzile pentru picturi de mari dimensiuni cu multe personaje în acțiune puneau probleme de execuție celor care nu aveau nici formația, nici experiența necesară. Chiar dacă se afla în această situație, căci nu fusese niciodată interesat de astfel de strategii de reprezentare, Maxy începe încă din 1949 să compună scene de muncă industrială (*În fabrică*, 1949, *Noua sondă la Moreni*, 1952) și apoi alte reprezentări prin care încerca să răspundă noilor exigențe tematice și reprezentaționale. Datorită încărcăturii sale politice imediat recognoscibile, imaginea muncitorului din industria grea (și mai ales a oțelarului) invadase pictura și, într-o măsură ceva mai mică, sculptura contemporană. Peisajele industriale, mai puțin bine cotate în ierarhia genurilor realismului socialist, intră și ele în tematica asociată; acestea erau, poate, pentru Maxy, o cale de a lucra în cheia cerințelor oficiale fără a-și expune neîndemânarea, ca în cazul scenelor cu personaje. Eliberarea adusă de armata sovietică constituia o temă dacă nu la fel de răspândită ca cea industrială, în orice caz cu un potențial de propagandă egal, pe care Maxy o abordează la începuturile sale de pictor realist socialist (1949, colecția Muzeului Național de Artă al României). O altă temă prețuită erau eroii locali, nu atât personaje istorice, cât oameni obișnuiți, deveniți eroi prin muncă sau printr-un exemplu de sacrificiu. Ei erau, poate, inventați, precum pare *Mama eroină Aspra Marin Petrache sărbătorită de copiii ei*, pe care Maxy o pictează în 1955. Portretul a fost totuși efemer în această etapă a carierei lui, chiar dacă era clasat pe o treaptă superioară peisajului, datorită utilizărilor lui în afara expozițiilor, mai ales pentru „pavoazarea" instituțiilor. După receptarea negativă a portretului Anei Pauker expus la *Flacăra*, el abandonează genul aproape în totalitate. Se păstrează reproducerile fotografice a două portrete, unul reprezentându-l pe Lenin și celălalt, pe Stalin, care îi sunt atribuite[40]. Producția artistică a lui Maxy din această epocă este, în fapt, destul de restrânsă, iar eclectismul tematic e dublat de eclectismul manierei de a picta.

---

36 Arhivele Naționale Istorice [ANIC], Fond Uniunea Artiștilor Plastici [UAP], Dosar 13/1950, f. 1–9 (Proces-verbal al ședinței de la Muzeul RPR din 3 apr. 1952).

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*, f. 9.

39 În arhiva UAP s-a păstrat un astfel de exemplu: ANIC, Fond UAP, Dosar 23/1955, f. 121–134.

40 În arhivele fotografice ale Muzeului Național de Artă Contemporană și Institutului de Istoria Artei din București.



Mama eroină Aspra Marin Petrache sărbătorită de copiii ei, 1955
Muzeul de Artă Arad
Fototeca Institutului de Istoria Artei, București



Stalin, loc de păstrare necunoscut
Fototeca Institutului de Istoria Artei, București

O muzeificare efemeră

Dintre toate funcțiile pe care Maxy le-a deținut în varii instituții artistice, cea de director al Muzeului de Artă al RPR/RSR a fost cea mai influentă și cea mai longevivă. Muzeul, fondat la puțină vreme după instaurarea regimului comunist, reunea un patrimoniu extins și valoros, provenit din muzeele interbelice și din colecții private naționalizate. Expunerea de artă românească – Galeria Națională –, deschisă publicului în 1950, a fost prima pe lista priorităților, deoarece, prin ea, istoria putea fi reconfigurată și propusă ca genealogie a prezentului, oferind astfel legitimitate cerințelor adresate artei contemporane, adică realismului socialist. Galeria a „scris" într-un fel, înaintea textelor, noua istorie a artei românești moderne din secolul al XVIII-lea până în prezent, a fost prima care a formulat direcții de interpretare, ierarhii de artiști, de genuri și de lucrări. După trei ani, acestui nucleu istoric i s-a adăugat o Galerie de Artă Contemporană. Schimbările au fost destul de numeroase în anii '50 și '60, fie ele parțiale sau generale, deoarece muzeul, la fel ca alte instituții și discursuri, era nevoit să se adapteze politicilor culturale în continuă tranziție. În parte, acestea subminau misiunea esențială a muzeului de a stabili și reprezenta un canon.

Din păcate, rolul jucat de Maxy în constituirea Galeriei și a selecției nu este deocamdată clar și poate că a fost minim sau chiar inexistent. Cum arhivele muzeului nu sunt încă deschise spre cercetare, iar alte surse nu am identificat, pot doar formula câteva ipoteze destul de generale. Pot presupune că directorul unui muzeu putea deține cel puțin trei funcții: de transmitere a ordinelor primite de la o autoritate superioară, de mediere între ordine și alte posibilități/idei și de factor decizional în strategiile oficiale. Este, de asemenea, de presupus că cele trei funcții se întrepătrundeau, preponderența uneia sau alteia depinzând de moment sau de tipul de activitate (expoziție, catalog, interviu, vernisaj sau ghidaj pentru vizitatori importanți). Documentele de la sfârșitul anilor '40 în care sunt menționați muzeul sau Maxy sunt puține și ridică întrebări asupra relației lui cu autoritățile politice. În fondul de arhivă al Secției de Propagandă și Agitație a Comitetului Central al PCR se găsește un document din 1949 ce afirmă intenția de reorganizare a muzeelor bucureștene, pornind de la cele existente. De aici rezultă că ideea unui muzeu general nu apăruse încă[41]. Erau propuse, printre altele, un muzeu de artă universală, unul de artă românească cu caracter social, un altul de artă contemporană și un altul de grafică[42]. Deși nesemnat, e de presupus că fusese elaborat de Comitetul special al muzeelor (afiliat, cel mai probabil, Ministerului Artelor și Informațiilor). Din acesta numele lui Maxy lipsea. În orice caz, cei care redactaseră documentul erau familiarizați cu discursul ideologic și cu temele propagandei cu privire la muzeu. Adecvarea la noua realitate și deschiderea către clasa muncitoare apăreau drept calități primordiale ale muzeului, construite prin opoziție față de exemplele lui precomuniste. Era necesar, scria rezoluția, ca un muzeu realist și democratic să ia locul muzeului vechi, „incidental și anarhic"[43]. Motivațiile renunțării la

41 ANIC, Fond CC al PCR, Secția de Propagandă și Agitație, Dosar 88/1949, f. 1.

42 *Ibidem*, f. 6–8.

43 *Ibidem*, f. 2.

planul de mai sus și felul în care s-a ajuns la ideea muzeului „generalist" rămân obscure. Totuși, dintr-un alt document al aceluiași fond de arhivă se poate deduce că Muzeul de Artă a și fost înființat în 1949. El conține o listă a personalului muzeului (posibil doar propuneri), din care Maxy lipsea din nou, iar funcția de director era atribuită influentului istoric și critic de artă George Oprescu[44]. Totuși, Maxy nu era un necunoscut în cercurile politice. Avea, se pare, în 1949, o poziție fragilă, în ciuda serviciilor aduse regimului în calitate de păstor al Sindicatului Artelor Frumoase care operase centralizarea vieții artistice, organizator de expoziții și conferințe, publicist, inspector al Ministerului Artelor și chiar ca șef al Comitetului Democratic Evreiesc (1946–1948), organizație controlată de PCR. Într-o ședință a Secției centrale de educație politică este criticat de Nicolae Moraru pentru „expresionism" – considerat deviație politică – și, mai ales, pentru influența exercitată asupra tinerelor generații de artiști[45]. Să fi fost un alt ecou al receptării negative a expoziției *Flacăra*? În aproximativ un an, planurile și personalul pentru muzeele din București au fost renegociate, Maxy primește funcția de director (1950), iar muzeul se înființează cu mai multe secțiuni ce se vor activa pe rând: Galeria Națională, Galeria de Artă Universală, cea de Artă Medievală și cea de Artă Orientală.

A fi artist și director de muzeu nu era, la data respectivă, o situație neobișnuită, nu reprezenta o conversie profesională extraordinară, dintre cele pe care regimul le încuraja uneori. În statele de plată menționate anterior erau angajați/propuși spre angajare mai mulți artiști decât muzeografi. În prelungirea situației interbelice, personalul calificat în muzeologie era puțin și artiștii erau văzuți drept cei mai potriviți pentru suplinire. Dintr-o altă perspectivă, numirea lui poate din nou suscita nedumerire, deoarece Maxy nu se număra printre artiștii care să fi avut experiență de muzeu, cum era, spre exemplu, Marius Bunescu, numit în poziția subordonată de șef al Galeriei Naționale.

Lăsând de-o parte problema calificării, activitatea artistică a lui Maxy și cea de director s-au suprapus în unele momente, astfel încât nu pot fi privite separat. Pe de-o parte, el se afla într-o dublă poziție, de responsabil al expunerii și de exponat. Pe de alta, poziția de director îi va fi înlesnit accesul la informații despre schimbările de politică culturală și, ca urmare, a intuit momentul în care a fost din nou posibil să apară public în chip de artist de avangardă. Analiza transformărilor prin care a trecut Galeria Națională în timpul lui Maxy poate adăuga câteva nuanțe la discuția despre cronologia, punctele de cotitură și practicile realismului socialist local. De asemenea, ea pune în lumină cele două imagini ale lui Maxy din perioada de după 1945: pictor realist socialist și artist de avangardă.

Prima expunere a Galeriei Naționale se poate reconstitui din publicațiile muzeului[46]. O primă secțiune era dedicată secolului al XIX-lea și primei jumătăți a secolului al XX-lea. Secvențialitatea și canonul artiștilor nu difereau extrem de mult de cele interbelice, iar liniile generale ale narațiunilor despre arta românească modernă disponibile la acea oră nu erau contrazise[47]. Octav Băncilă, considerat un pictor mai puțin dotat de critica dintre cele două războaie, reprezenta singura abatere de la ierarhiile interbelice. Expunerea generoasă de care avea parte se explică prin recuperarea lui din unghiul angajamentului politic de stânga și al temelor sociale abordate. Potențialul de propagandă al imaginii sale a fost exploatat în decursul anilor '50 nu numai în muzeu, ci și printr-o frecventă reproducere în felurite publicații (cu sau fără legătură cu arta). Din expunerea Galeriei Naționale lipsea avangarda, însă are parte de o mențiune în prefața *Maeștrilor picturii românești* ce pare aproape o justificare a absenței ei: avangarda nu a avut decât o receptare efemeră în România și nu avusese un efect profund asupra istoriei artei locale[48]. Dacă ierarhiile artistice nu se schimbaseră esențial, selecția lucrărilor reprezentative din cadrul operei artiștilor, precum și fișele de catalog deturnau serios narațiunea interbelică. Istoria artei moderne românești era rescrisă din altă perspectivă ideologică, privilegiind anumite momente și

---

44 ANIC, Fond CC al PCR, Secția de Propagandă și Agitație, Dosar 58/1949, f. 40–41. Din arhivele Ministerului Artelor și Informațiilor rezultă că Oprescu s-a ocupat îndeaproape de viitorul Muzeu de Artă (ANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950). El a fost responsabil cu lucrările de conversie a Palatului Regal în muzeu și tot el a contribuit la selecția lucrărilor intrate în patrimoniu. Semnătura lui se regăsește pe statele de plată ale instituției dinaintea deschiderii pentru public (Dosar 882/1949). Aceleași state consemnează funcția lui Oprescu, cea de *șef serviciu*, pe picior de egalitate cu Marius Bunescu. Maxy lipsește cu desăvârșire din acest fond de arhivă destul de bogat și, se poate bănui, din faza fondatoare a muzeului.

45 ANIC, Fond CC al PCR, Secția de Propagandă și Agitație, Dosar 6/1948, f. 19–20.

46 *Muzeul de Artă al RPR. Galeria Națională*, București, fără an, și *Maeștrii picturii românești*, cu texte de Ionel Jianu și Ion Frunzetti (vol. I), Ionel Jianu și Mircea Popescu (vol. II), București, 1953.

47 A se compara, de exemplu, cu Alexandru Busuioceanu, „Arta românească modernă" [1933], în *Scrieri despre artă*, București, 1980, pp. 76–79 și George Oprescu, *L'Art roumain*, Malmö, John Kroon, 1935.

48 *Maeștrii picturii românești*, vol. II, p. 3.

lăsând în umbră altele. Termenii în care se discutase în mod curent arta modernă din România – relația cu arta occidentală, impactul impresionismului sau postimpresionismului – au fost înlocuiți de realism, sensibilitate socială și patriotism. Unul din principalele țeluri ale Galeriei consta în aducerea la lumină a filonului realist al artei românești, obstrucționat până atunci de ideile preconcepute și interpretările false ale societății burgheze. Analiza operelor istorice împrumută limbajul realismului socialist și astfel normele lui aplicate artei contemporane nu mai par impuse, ci rezultă din dezvoltarea firească a istoriei artei locale. Se dorea ca modelul instituit de Galerie să depășească nivelul lucrărilor și să acționeze și asupra angajamentului artistului contemporan: „Reconsiderând în mod critic moștenirea noastră artistică, preluând tot ce e bun și pozitiv în creația pictorilor din trecut, artiștii din Republica Populară Română, folosind metoda creatoare a realismului socialist și experiența minunată a artei sovietice – de înaltă valoare educativă și patriotică – se străduiesc neîncetat, sub îndrumarea luminoasă a partidului, să oglindească în chip cât mai strălucit viața nouă și frumoasă ce se făurește azi în țara noastră și să contribuie astfel la măreața operă de construire a socialismului, punându-și arta în slujba poporului."[49]

Deschiderea Galeriei de Artă Contemporană câțiva ani mai târziu ar fi trebuit să consolideze autoritatea acestor exigențe. Soarta ei a fost însă complicată, iar expunerea inițială nu a rezistat în forma inițială decât câțiva ani. Multe din lucrările incluse în expunere sunt cunoscute numai prin intermediul reproducerilor din ghidul Galeriei sau din alte publicații. Cum anul apariției ghidului lipsește, nu știm când s-a deschis cu exactitate Galeria. Totuși, ținând cont de faptul că mare parte a lucrărilor au participat și la *Expoziția anuală de stat* din 1953, e de presupus că a fost constituită la sfârșitul aceluiași an sau în cel următor. Maxy avea și el o lucrare în Galerie, o alegorie a resurselor naturale (*Bogăția apelor noastre*, 1953). Explicațiile decalajului între deschiderea expunerii istorice și a celei contemporane pot fi de ordin diferit. Cea mai interesantă întrebare ar fi dacă el se datorează unui lipse de lucrări îndeajuns de ilustrative sau meritorii pentru a fi canonizate de muzeu. Selecția lucrărilor din 1953–1954 era bazată pe cea mai banală formulă a realismului socialist, ce îmbina cultul personalității și cultul muncii. Portretele lui Stalin, pictat sau sculptat, singur sau în adunări, depășeau reprezentările cumulate ale liderilor locali. Galeria, deschisă abia după moartea lui Stalin, plănuită probabil anterior, devenea un fel de monument comemorativ neintenționat. Figura lui trebuie să fi guvernat expoziția până în jur de 1956, când imaginile lui publice au început să fie îndepărtate (evenimentul cel mai semnificativ a fost dezasamblarea uriașei statui a lui Dumitru Demu de la intrarea în Parcul Herăstrău, dar în această privință există mai multe variante). Încă înainte de deschiderea Galeriei de Artă Contemporană, Muzeul găzduia lucrări realist socialiste în secțiunea rusă și sovietică a Galeriei de Artă Universală. Aceasta conținea o istorie abreviată a artei ruse și sovietice cu caracter exemplar, asamblată din cópii după maeștrii realiști ai secolului al XIX-lea și replici ale celor mai faimoase lucrări realist socialiste contemporane[50]. Odată ce toate galeriile au fost deschise, puterea acestui tip de imagine asupra privitorului trebuie să fi fost considerabilă. Totuși, modelele pe care încercau să le instaureze nu au avut o viață prea lungă, căci galeriile au fost închise pe segmente și apoi total, cu ocazia unei mari reorganizări din 1965. Privită retrospectiv, deschiderea unei galerii realist socialiste după moartea lui Stalin pare anacronică. Ea demonstrează însă că nu există o cronologie unică a realismului socialist, ci variante ce depind de contexte politice specifice. În plus, evenimente cărora le atribuim, tot retrospectiv, semnificații majore în schimbarea cursului istoriei, cum este moartea lui Stalin, nu au avut un efect imediat în funcționarea sistemului artistic.

Reorganizarea galeriilor din anii '60 era și ea o manifestare a „dezghețului" și, implicit, a uitării tacite a realismului socialist. Totuși, uitarea nu înseamnă dispariție totală, ci absorbție într-o configurație diferită. Parte a lucrărilor fostei Galerii de Artă Contemporană reapar în noua expunere, dar nu mai sunt puse sub semnul realismului socialist, ci al tematicii sociale. Limbajul realismului socialist persista într-o manieră discretă și în publicațiile muzeului, în special atunci când se discuta realismul unei lucrări sau se afirma caracterul intrinsec realist al întregii arte românești[51].

---

49 *Ibidem*, p. 4.

50 Absența lucrărilor sovietice a determinat amânarea deschiderii Galeriei. Copiile au fost comandate la Moscova, iar replicile au fost executate, se pare, de către autorii înșiși. Printre aceștia din urmă se numărau: Alexander Gherasimov, *I.V. Stalin și K.E. Voroșilov la Kremlin*; Boris Joganson, *Interogatoriul comuniștilor*; Vera Muhina, *Muncitorul și colhoznica*. A se vedea ANIC, Fond CC al PCR, Secția de propagandă și agitație, Dosar 93/1950, f. 1–4.

51 *Galeria Națională. Arta Modernă și Contemporană*, texte de Georgeta Peleanu, Petre Oprea, Ștefan Dițescu, Paula Constantinescu, Beatrice Bednarik, Ion Frunzetti, București, 1965, p. 6.



Vizită oficială la Galeria Națională, cca 1967
(în fotografie, de la stânga la dreapta Nicolae Ceaușescu, M.H. Maxy și alții)
Fotografia #G044, ANIC
Fond ISISP, Fototeca online a comunismului românesc

În ciuda acestor „rămășițe”, discursul, selecția și expunerea aduc reconfigurări importante imaginii artei românești pe care muzeul o crease în anii ’50. Reorganizarea galeriilor a coincis cu deschiderea unei noi aripi a clădirii și cu modernizarea unor spații din afara expozițiilor[52]. În spațiul lărgit al Galeriei Naționale, aproximativ jumătate din expunere a fost dedicată artei interbelice, iar selecțiile nu au mai ținut cont de genuri sau manieră de lucru. Ele se articulau cu un nou discurs despre artă și cu noi practici ale istorie artei ce permiteau interpretări mai puțin dogmatice. Vocabularul critic, așa cum arată și noul ghid al Galeriei, a recuperat termeni precum „modernism”, „impresionism” sau „cubism”. Maxy, intrat acum la secțiunea istorică, era asociat cubismului, deși lucrările expuse (*Piața Sf. Gheorghe în cârje* și *Biliard*, ambele în colecția Muzeului Național de Artă), produse în anii ’30, nu erau chiar printre cele mai avangardiste, iar cubismul lor, un soi de vestigiu. Era, în orice caz, singura prezență a avangardei în Galerie. Precauția cu care au fost alese (probabil de Maxy sau, cel puțin, cu colaborarea lui) indică fragilitatea recuperărilor „dezghețului”; lucrările amintesc de avangardă, dar nu fac din ea element de opoziție față de modernismul ce guverna restul secțiunii interbelice. O a treia lucrare a lui Maxy (și în acest caz, tot el însuși trebuie să fi fost responsabil) a fost plasată în Galeria de Artă Contemporană, restrânsă și devenită oarecum nesemnificativă în raport cu celelalte spații. Era vorba de o lucrare foarte recentă, *În acești 20 de ani* (inclusă și în retrospectivă), prin care Maxy își reafirmă atașamentul față de arta oficială ce se reconfigurase după „moartea” realismului socialist.

Așa cum sugerează și prezența lui Maxy în expunere, noua Galerie Națională era un hibrid în care conviețuiau ierarhii artistice interbelice, recuperări aferente de limbaj critic cu remanențe realist socialiste și trăsături naționaliste, prefigurări ale unui discurs ce va lua amploare ulterior.

Reîntoarcerea la avangardă

De activitatea avangardistă a lui Maxy, la care noua expunere a Galeriei Naționale doar făcea aluzie, se ocupa pe larg retrospectiva deschisă în același an cu muzeul. Reîntoarcerea la avangardă nu constituia pentru Maxy doar o revizitare nostalgică a trecutului, ci implica și o latură „performativă”, ce ținea de practica propriu-zisă a picturii. Unele aspecte fuseseră deja conturate în expoziție, iar altele îi vor succede. După 1965, întreaga lui pictură se subordonează procesului de recuperare a avangardei, pentru care expoziția retrospectivă reprezenta un fel de eveniment fondator.

La capătul firului cronologic urmărit de expoziție se găseau câteva lucrări recente din 1963–1965, ce reluau genuri pe care Maxy le abordase în anii ’20 și prima jumătate a anilor ’30, în special, nuduri și flori, guvernate de strategii reprezentaționale din aceeași perioadă. Reactualizarea trecutului prin practica picturii duce la reidentificarea artistului cu un anumit tip de imagine și reușește să sudeze părți disparate ale carierei lui. El nu încearcă să recupereze strategiile sau temele ce îl preocupau înainte de realismul socialist, interesul lui se îndreaptă către un trecut mai îndepărtat. Pe măsură ce avangarda se transformă într-o referință istorică acceptată, Maxy face rapel la etape de carieră mai timpurii.

Retrospectiva a lansat și un tip de recuperare neasumată ca atare și destinată să rămână ascunsă. În categoria lucrări de avangardă timpurii era expus și un portret al lui Tristan Tzara, datat în catalog 1924. Ulterior, acesta a intrat în patrimoniul Muzeului de Artă al RSR și poate fi astăzi văzut în Galeria

52 M.H. Maxy, „Reorganizarea Muzeului de Artă al RSR”, în *Studii muzeale*, nr. 3, 1966, pp. 5–12. A se vedea și M.H. Maxy, „Retrospectivă plastică”, în *Contemporanul*, 06.05.1966, p. 5.

de Artă Modernă Românească. Un portret similar al lui Tzara fusese prezent la expoziția internațională *Contimporanul* în 1924, dar, așa cum rezultă din comparația reproducerii din anii '20[53] cu lucrarea cunoscută azi, nu e vorba de același obiect. Deși există asemănări puternice de postură, cadraj, compoziție, lucrarea inclusă în retrospectivă și păstrată până astăzi reprezintă o variantă ulterioară a celei din 1924[54]. Cred că Maxy a refăcut portretul pentru a-l introduce în circuit cu ocazia retrospectivei. Folosindu-și mai târziu influența, l-a incorporat colecțiilor muzeului pe care îl conducea[55]. Refacerea portretului revivifia legitimitatea pe care Tzara o oferise (cu și fără voie) avangardei interbelice din România. Operația a fost repetată și în cazul portretului Florentinei Ciriceanu. O primă variantă fusese pictată în 1925, iar o a doua, deși nu a făcut parte din retrospectivă, a ajuns în colecțiile muzeului[56]. Trebuie menționat că Maxy nu a lucrat niciodată în serii și nici nu obișnuia să facă mai multe variante ale aceleiași lucrări. Avea nevoie de mărturii pentru construirea imaginii de artist de avangardă, iar dublurile unor lucrări pierdute au jucat perfect acest rol, așa cum dovedește și astăzi felul în care sunt expuse și interpretate alături de avangarda interbelică.



Tristan Tzara, aprox. 1965
Muzeul Național de Artă al României
Credit fotografic: MNAR



Tristan Tzara, 1923–1924, lucrare pierdută, reprod.
Contimporanul, nr. 50–51, 1924

În a doua jumătate a anilor '60, Maxy inventează mai multe strategii de reconectare cu avangarda. Nu mai este interesat de asemănarea sau identitatea cu lucrări din anii '20–'30, ci de o asemănare generală, care să poarte o diferență imediat detectabilă. Astfel, compoziții timpurii devin puncte de plecare pentru lucrări noi. De pildă, în unele cazuri pornește de la un tip de compoziție abstractă, cu planuri geometrice suprapuse vertical, folosit într-un stadiu foarte timpuriu în pictură și arte decorative, pentru a crea reliefuri. Materialele acestora pot fi de origine industrială sau chiar *ready-made*-uri. Deși astfel de lucrări par lipsite de implicații politice și chiar inutilizabile din acest punct de vedere, printr-un singur exemplu (*Comuniștii. Construcții*, colecția Muzeului Național de Artă al României, 1969) Maxy dovedește contrariul: prin adăugarea pe suprafața unui relief abstract a unei poezii de Eugen Jebeleanu, a stemei și a unei piese de ceramică populară reunește într-o singură imagine mai multe teme ale propagandei[57].

---

53 *Contimporanul*, nr. 50–51, 1924, p. 9.

54 Michael Ilk a observat pentru prima dată diferențele dintre cele două portrete ale lui Tzara în catalogul dedicat artistului: *Maxy. Der Integrale Künstler*, Berlin, 2003.

55 Petre Oprea menționează în jurnal trecerea comisiei de achiziții a Comitetului pentru Cultură și Artă prin retrospectiva Maxy. Deși unii membri erau reticenți față de lucrări, iar Maxy pleda pentru achiziționarea tuturor lucrărilor, achiziția s-a ridicat la suma de 100 000 lei. Nu se relatează câte sau care lucrări au fost cumpărate, dar suma era fără îndoială importantă la vremea respectivă. A se vedea Petre Oprea, *Jurnalul unui muzeograf principal (1961–1966)*, București, Maiko, 2000, p. 111.

56 Tot M. Ilk a juxtapus portretul Florentinei Ciriceanu, cunoscut sub numele de *Madona electrică* și aflat azi în colecțiile MNAR, și varianta ei mai timpurie (a se vedea *Integral*, nr. 8, 1925, p. 13). Un impediment important în redatarea celor două portrete este datarea făcută de artist.

57 E. Kessler, On *Propagarde*, p. 176.

Întrebat într-un interviu despre relația dintre angajamentul său avangardist și arta contemporană, el își plasează răspunsul într-un registru mai degrabă vag: „AM: Cred că pictura dumneavoastră reprezintă o viguroasă mărturie a avangardei românești dintre cele două războaie, sintetizând în același timp o anume etapă a culturii noastre [...] M.H.M: S-ar putea să fie așa. Nu închid o epocă, mă simt în continuare același. În lucrările mele cele mai recente am început să reiau unele din motivele mele geometrice, cu materiale diverse pe care caut să le transpun epocii extraordinare în care trăim, astfel încât să mă înscriu spre noi sinteze."[58]



Construcție, anii '60
Muzeul Brăilei
Credit fotografic: Muzeul Brăilei

Nu numai interviurile, mai numeroase în această perioadă, constituiau spații ale rememorării fugare a unor aspecte legate de istoria avangardei din România, ci și o nouă specie de colaj, inventată cu această intenție. Se cunosc două astfel de colaje cu intenție „istorică", produse în 1968–1969, fiecare ocupându-se de câte un personaj-cheie: *Urmuz*, considerat încă din perioada interbelică un precursor al avangardei (Muzeul Brăilei) și *Stephan Roll*, camarad politic și de manifestări avangardiste. Ambele lucrări combinau pictură cu fotografie, fragmente de manuscris, desene și publicații de avangardă. Fragmentele constituiau mărturii ale trecutului și totodată structurau narațiunea pe care Maxy alege să o spună despre avangardă. Iată din ce e „alcătuită", spre exemplu, cariera lui Roll: dublu portret în manieră cubistă desenat de Maxy, o fotografie din anii '20 cu Lăptăria lui Enache, cârciuma ținută de



Stephan Roll, anii '60
Muzeul de Artă Brașov
Credit fotografic: Muzeul de Artă Brașov

58 Adriana Mitescu, „Ce înseamnă ‚a fi modern' în artă? Convorbire cu pictorul Maxy", în *Informația Bucureștiului*, 29.07.1968, p. 3.

tatăl lui Roll și, ani de zile, loc de întâlnire a avangardiștilor, coperta unui volum publicat în 1929 și titlurile decupate ale publicațiilor de avangardă la care acesta colaborase. Prin câteva mijloace vizuale se încheagă povestea lui Roll în postură de avangardist, însă fără o ierarhie strictă a evenimentelor și fără cronologie; ea se oferă spectatorului spre lectură în ordine aleatorie. Nici această imagine, nici cea dedicată lui Urmuz nu au legături evidente cu producția anterioară a lui Maxy, fie ea apropiată sau depărtată în timp.

O categorie mai restrânsă de lucrări din ultima parte a carierei nu face referință la avangarda românească nici din punct de vedere reprezentațional și nici conceptual. Cele două lucrări ce alcătuiesc această categorie par bizare chiar și în contextul destul de eclectic al operei lui Maxy și sunt cunoscute deocamdată numai prin reproduceri. Ambele presupun o suprafață compartimentată geometric pe care se acumulează imagini și materiale de origini diverse. Într-una dintre lucrări, compartimentele adăpostesc chipurile mai multor personaje politice precum J.F. Kennedy, Martin Luther King sau Nicolae Iorga, ce alternează cu mici pistoale colate. Titlul *Cine sunt asasinii?*[59] explică într-o oarecare măsură juxtapunerea personajelor (cel puțin a celor identificate), dar nu și alegerea unui astfel de subiect. Perechea ei, *Sărmana noastră inimă*[60], e încă și mai opacă și va rămâne astfel până la identificarea bărbatului din fotografia în jurul căreia gravitează celelalte elemente: un tors antic, câteva inimi mici și o pseudo-EKG. Aceste ultime producții ale lui Maxy nu prezintă similitudini cu alte lucrări contemporane personale sau ale altor artiști. Poate de aceea nu am găsit mențiuni sau reproduceri în presa românească. Totuși, au fost considerate potrivite pentru expozițiile de artă românească în străinătate, ocazie cu care au și fost reproduse. În urma unui astfel de eveniment (probabil, cel descris în articolul citat la nota 60), ce a avut loc în Israel în 1969, Maxy primește de la Marcel Iancu, cu care întreținea o corespondență sporadică, o scrisoare de felicitare. Ceea ce văzuse îi evoca direcții mai noi, precum neo-dada și pop-art, și nicidecum avangarda istorică. Concluzia scrisorii, flatantă pentru Maxy și pentru misiunea recuperatorie căreia i se dedicase, este: „Ai rămas mereu în avangardă!"[61]



Cine sunt asasinii?, anii '60, loc de păstrare necunoscut
Reprod. *Przegląd Artystyczny*, nr. 2, 1970

59 Reprodusă în *Przegląd Artystyczny*, nr. 2, 1970, p. 42.

60 Reprodusă în „Pictori și sculptori români la Pavilionul Helena Rubinstein", cupură fără date sau autor dintr-un ziar israelian de limbă română în colecția documentară M.H. Maxy, Muzeul Național de Artă al României.

61 Scrisoare de la Marcel Iancu către Maxy, aprilie 1969. *Ibidem*.

II Arhitectură și design. De la stalinism la socialismul târziu

Către o arhitectură a viitorului socialist. Mituri, propagandă și arhitectură în România perioadei staliniste

Irina Tulbure

Construirea unui *peisaj socialist*[1] românesc a fost unul dintre scopurile implicite ale regimului nou instalat în România după cel de-al Doilea Război Mondial. Cu toate că formal acest proces a demarat în societatea românească odată cu încheierea războiului, în 1944, reperele istorice și politice ale fenomenului studiat s-au conturat în jurul anilor 1948–1952 și au coincis în mare parte în toate statele est-europene. Chiar dacă redundantă pentru un cercetător al perioadei, sublinierea caracteristicilor generale ale etapelor cuprinse între aceste limite temporale este lămuritoare pentru prezentul demers. Așa cum afirma propaganda comunistă a momentului, odată cu adoptarea noii Constituții în 1948, pentru România începea o nouă etapă istorică și politică.[2] Totuși, perioada cuprinsă între 1948–1952 a fost una de tranziție, marcată de schimbări și adaptări perpetue; pe parcursul acestor ani au fost preluate idei de fond ale modelului sovietic, preluare ce s-a făcut mai curând prin adaptări autohtone[3]. Între 1952 și 1956, au avut loc cele mai dramatice schimbări, ce au cuprins toate domeniile, prin adoptarea masivă a legislației și aparatului instituțional de tip sovietic, indiferent de domeniul de manifestare. Moartea lui Stalin și preluarea conducerii Partidului Comunist al Uniunii Sovietice de către Hrușciov a coincis cu întărirea nomenclaturii comuniste autohtone și cu încercarea de formulare a unui socialism democratic național. Este, de asemenea, de luat în considerare faptul că pentru anumite state din Europa estică anul 1956 a însemnat începutul procesului de destalinizare, majoritatea rămânând însă, probabil din precauție, într-o stare de așteptare.[4]

Arhitectura a intrat în mod oficial în raza de interes a noului regim începând cu 1952, devenind în acest fel o componentă a unor proiecte de mare anvergură, sprijinite pe un sistem de propagandă. Momentele de intrare în scena publică erau menite să fixeze în memoria colectivă noua ordine politică și socială și să construiască un nou set de valori.

Fără să fie la început ancorată într-un sistem de coordonate estetice noi, una dintre ideile care au stat în spatele propagandei prin (și pentru) arhitectură era mai curând legată de invitația deschisă la participarea activă a tuturor la *marele șantier al construcției socialismului*.

Obiectele arhitecturale erau răspunsuri întruchipate la promisiunile politice, constituind un set de *monumente iconice* ale prezentului. Acestor simboluri le erau asociate, în prim-plan, portretele eroilor socialiști, departe de a fi ei înșiși arhitecții construcțiilor, ci executanți sau destinatari ai clădirilor.

Propaganda prin și pentru arhitectură a însemnat crearea unor structuri imateriale de transmitere a mesajelor și, în același timp, crearea mesajelor propriu-zise: transpuse în texte sau în *produse* vizuale. Unele dintre acestea reprezintă materialele de propagandă propriu-zise, cu o evidentă dimensiune de dirijism politic; altele oferă un discurs alternativ (mai mult sau mai puțin contestat în epocă).

---

1 Peisajul socialist poate fi înțeles ca întruchiparea materială a imaginarului socialist. De remarcat analiza extinsă a *imaginarul comunist* în textele ce îl au ca autor sau coordonator pe Lucian Boia, publicate începând cu 1995, în particular (dar nu numai) *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998.

2 Eugen Denize, Cezar Mâță, *România comunistă. Statul și propaganda 1948–1953*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2005, p. 32.

3 Una dintre cele mai relevante ilustrări este modul diferit în care aceeași Constituție sovietică din 1936 a servit drept model Constituției din 1948 și celei din 1952. Vezi Nicoleta Ionescu-Gură, *Stalinizarea României. Republica Populară Română 1948–1950: transformări instituționale*, București, Editura All, 2005, pp. 121–127.

4 Dan Cătănuș, Vasile Buga (coord.), *Lagărul comunist sub impactul destalinizării*, București, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, Editura Academiei Române, 2006, p. 8.

Proiectul Socialist[5] ***și arhitectura***

Propaganda a fost unul din instrumentele fundamentale ale regimului comunist și unul dintre primele organisme puse la punct de către acesta. Structura de organizare a propagandei a fost redefinită în România (RPR) imediat după 1948.[6] În cadrul Secției de Propagandă și Agitație activau personaje ce dețineau funcții strategice în diverse domenii, dar cu precădere în învățământ și presă. Secția de Propagandă și Agitație cuprindea sectoare ca: munca culturală de masă, știință, învățământ public, literatură și artă, edituri etc.[7] Această structură reflectă direcțiile generale de adresare ale propagandei: masele, elita și profesioniștii.[8] Mediile de răspândire ale propagandei au fost literatura (fie ea ficțiune, literatură științifică, didactică sau presă cotidiană) și artele vizuale, arhitectura fiind, la rândul său, una dintre uneltele propagandei politice și unul dintre mijloacele de manifestare ale culturii realist socialiste.

Modelul preluat în arhitectură după 1948 în toate statele Europei estice a fost cel al proiectelor socialiste sovietice. Preluarea nu a însemnat însă numai însușirea unei *metode* (cum era definit realismul socialist), ci și importarea unei tipologii arhitecturale și, mai mult decât atât, importarea unui înveliș simbolic, cel al clădirilor înalte din Moscova. Construirea acestora a fost decisă în preajma anului 1949, prima dintre ele fiind Universitatea Lomonosov, urmându-i alte șapte. În 1959, David Dallin, vorbind despre construirea Imperiului Sovietic, spunea că în clădirile înalte ale Moscovei este conținută noțiunea sovietică de structură politică și socială perfectă.[9] Adoptarea realismului socialist trebuia realizată în mod ritual, prin construirea în fiecare dintre capitalele țărilor cucerite a unei astfel de clădiri. Cele opt clădiri înalte din Moscova avuseseră la rândul lor un precursor simbolic: Palatul Sovietelor, rămas la stadiul de proiect. Încheierea concursului pentru Palatul Sovietelor în 1933 reprezentase „ultimul cui bătut în coșciugul" constructiviștilor ruși[10] și, în același timp, începutul procesului ritualic de implicare a arhitecturii alături de literatură în jocul politic.

În același timp, anii '30 au reprezentat în Uniunea Sovietică începutul unei bogate literaturi de popularizare (în broșuri sau periodice) a modelului stalinist, literatură ilustrată în special prin intermediul arhitecturii și construcțiilor. În acest sens, pot fi enumerate: *URSS în construcție* sau *Planul și reconstrucția orașelor*, ambele periodice publicate începând din anii '30, *Construcția Moscovei*, periodic de arhitectură și construcție publicat începând cu 1932, *O nouă Moscovă în construcție*, publicată pentru Expoziția Mondială de la New York din 1939, *Arhitectura Canalului Moscova-Volga, Arhitectura Metropolitanului Moscovit*, *Arhitectura expoziției unionale de Agricultură*, publicate de Academia de Arhitectură în 1939 etc. Acestea erau tipărite fie în limba rusă, fie în limbi de circulație internațională (franceză, engleză sau germană). O parte din temele acestei propagande sau chiar o parte din aceste publicații au fost reluate în propaganda socialistă românească de după război.

Calendarul roșu ***al arhitecturii***

Încă din primii ani de după război, în România a început pregătirea procesului de creare a unei noi lumi, care s-a tradus prin oferirea sistematică a ajutorului sovietic ca alternativă la „cosmopolitismul decadent". În scurta perioadă până în 1948, societatea era îndrumată să silabisească limbajul propagandei sovietice, al cărei mesaj principal era „lumina vine de la Răsărit"[11]. Crearea imaginarului

---

5 Despre sensul larg al *proiectului socialist* vezi și Irina Tulbure, *Arhitectură în România anilor 1944–1960: constrângere și experiment*, București, Simetria, în curs de apariție, capitolele I și V.

6 Eugen Denize, *Propaganda comunistă în România (1948–1953)*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2009, p. 43.

7 *Ibidem*, pp. 44–45.

8 Ștefan Bosomitu amintește de schematizarea propusă de Serge Chakotin în 1940 cu referire la cele două grupuri-țintă ale propagandei: „minoritatea activă" și „majoritatea pasivă" și la metodele propagandei adresate celor două categorii. Vezi Ștefan Bosomitu, „Planificare – implementare – control. Apariția și dezvoltarea aparatului de propagandă în România", în *Structuri de partid și de stat în timpul regimului comunist. Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. III, Iași, Polirom, 2008, p. 20. O categorie cu totul aparte este cea a unui grup în continuă creștere, format din generații proaspete, de origine „sănătoasă", cultivate ideologic. Din această categorie făceau parte „inginerii și tehnicienii". Grupul *profesioniștilor* (parte a elitei) era format în mare din „tovarășii de drum", încă activi după 1944.

9 David Dallin, „The Main Traits of Soviet Empire–Building", în *Russian Review*, vol. 18, nr. 1, ianuarie 1959, p. 13.

10 Vladimir Paperny se referă cu aceste cuvinte la prima construcție realizată și menită să întrupeze caracteristicile realismului socialist; aceasta era clădirea de pe strada Mohovaia, proiect al arhitectului Ivan Joltovski. Vezi Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 8.

11 Perioada cuprinsă între 1944–1947 a fost analizată în mai multe lucrări, unul dintre primele astfel de texte fiind cel al lui Adrian Cioroianu: „Lumina vine de la Răsărit. ‚Noua imagine' a Uniunii Sovietice în România postbelică, 1944–1947", în Lucian Boia (ed.), *Miturile comunismului românesc*, Nemira, București, 1998.

și a mitologiei noii lumi a fost un proces ritualic, întemeiat pe o serie de procesiuni (festivaluri și celebrări) care aveau loc în momente bine stabilite, punctând sărbătorile *calendarului roșu*[12]. Dacă între anii 1944–1948 *calendarul roșu* reprezenta doar o alternativă[13], după 1948 el devine unicul calendar: în pagina a treia a ziarului *Scânteia* de joi, 5 ianuarie 1950, se poate citi următorul titlu: „Oamenii muncii din numeroase întreprinderi din țară au hotărât să lucreze în ziua de 6 ianuarie". Firește, hotărârea era luată ca măsură a intensificării eforturilor „pentru a realiza cu succes noul PLAN DE STAT pe 1950". Sărbătorile acestui calendar erau fie celebrări ale unor momente remarcabile din istoria partidului (sovietic și autohton), ca 7 Noiembrie sau 23 August[14], fie celebrări ale omului nou (1 Mai, 8 Martie), fie celebrări *a priori* ale unor evenimente ce urmau să se împlinească, aparținând vieții socialiste cotidiene: congresele, planul anual, planul cincinal etc. Pe lângă acestea, un loc aparte îl ocupau sărbătorile dedicate cultului personalității lui Stalin.

Întreg arsenalul cultural a fost silit, după 1948, să se înscrie în ordinea *calendarului roșu*; au existat totuși mai multe dimensiuni ale acestei subordonări. Incidența între arhitectură și momentele *calendarului roșu* poate fi înțeleasă, pe de o parte, la scară generală, în raport cu evoluția în ansamblu a arhitecturii, și, pe de alta, punctual, făcând referință la proiecte specifice. La scară de ansamblu, momentul de reconsiderare a arhitecturii a fost unul stabilit oficial, pregătit ritualic și definit printr-o dată precisă, iar programele de arhitectură decurgeau ca o expresie directă a prevederilor cu conținut ideologic și demarate fastuos în momente riguros hotărâte. Punctual, legătura dintre arhitectură și *calendarul roșu* a fost stabilită prin celebrarea unor evenimente istorice (trecute sau create în mod artificial tocmai în acest scop) și marcarea lor prin monumente ale noii arhitecturi (construcții sau proiecte). La acestea se adaugă folosirea arhitecturii ca fond vizual sau ca subiect de sine stătător (în expoziții, panouri, albume de fotografii, articole etc.) pentru a marca sărbătorile *calendarului roșu* și numirea și redenumirea obiectelor de arhitectură, a străzilor, cartierelor, orașului în ansamblu, cu numele acestor sărbători (și personalități). Acest din urmă fapt poate părea unul inofensiv, de vreme ce nu afectează în mod fizic obiectul sau ansamblul de arhitectură, iar acest gen de practici nu este străin niciunei epoci istorice. Însă dintr-o perspectivă postmodernă, pentru care istoria este parte intrinsecă a arhitecturii și orașului, componentă identitară a acestuia, renunțarea în mod brutal, pe scară largă, la denumirile inițiale și înlocuirea acestora cu un număr redus de variante reprezintă o alienare și, în același timp, o metodă de propagandă.

Arhitectura a intrat pe deplin în *calendarul roșu* la 13 noiembrie 1952, prin trei hotărâri referitoare la reconstrucția socialistă a orașelor și a Bucureștiului, la reorganizarea profesiunii și la construcția metroului bucureștean. Momentul fusese însă minuțios pregătit printr-o serie de pași premergători, prin care arhitecții români trebuiau să facă dovada înțelegerii corecte a metodei realist socialiste. Primul pas a fost demararea proiectării *Casei Scânteii*, în 1948. După cum explica Horia Maicu într-un articol din revista *Arhitectura*[15], în primăvara anului 1948 fusese deja formată o echipă de arhitecți care începeau studiile pentru proiectul *Casei Scânteii*. După o serie de încercări și variante de amplasament și de soluții de arhitectură, în august 1949[16] a fost prezentat Partidului anteproiectul ansamblului Combinatului Poligrafic (clădirea principală și cartierul de locuințe). Demersul arhitecților pentru construcția Combinatului Poligrafic era însoțit de refrenul politic al luptei împotriva cosmopolitismului, vehiculat de periodicele de specialitate.[17] Pe acest câmp de bătălie erau aruncați arhitecții români, văzuți

---

12 Vorbind despre celebrare prin intermediul festivalurilor în Uniunea Sovietică a anilor '30–'40, Malte Rolf subliniază faptul că folosirea datelor din *calendarul roșu* aparținând noii lumi în curs de edificare reprezintă o tradiție revoluționară timpurie, un limbaj simbolic al cărui pionier fusese Vladimir Maiakovski. *Festivalurile roșii*, prin care se marca răsăritul unei noi ere, erau văzute ca manifestări sacre, asemenea ritualurilor religioase, pe care urmau să le înlocuiască. Vezi Malte Rolf, „A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalin", în *Slavic Review*, vol. 68, nr. 3, 2009, p. 604.

13 Urmărind paginile almanahurilor populare din perioada 1944–1948, se poate vedea cu ușurință această dublă scriere: în așezarea în pagină, din ce în ce mai mult spațiu este alocat *evenimentelor roșii*: în *Almanahul poporului hunedorean* pentru anul 1947, calendarul cu sărbătorile religioase este dublat, pe pagina din dreapta, de o înșiruire de date istorice și fotografii, în covârșitoarea lor majoritate cu tematică *roșie* (sovietică și autohtonă).

14 La acestea se adăugau în ordine ierarhică momentele semnificative din istoria partidului autohton.

15 Horia Maicu, „Despre proiectarea Casei Scânteii", în *Arhitectura*, nr. 1, 1951, pp. 3–13.

16 În 1948 fuseseră realizate 8 soluții diferite, adaptate mai multor posibilități de amplasament. Din iunie 1948 amplasamentul a fost stabilit pe locul pe care s-a început construcția în 1950. În această fază au fost realizate alte 14 soluții diferite de plan, volumetrie și fațade.

17 În numerele revistei *Arhitectură și construcții* din 1948–1949 puteau fi citite articole cu titluri precum: „Criza științei burgheze despre urbanism", „Criza Arhitecturii în Anglia", „Urbanism și rasism în Statele Unite", „Lupta pentru îmbunătățirea calității în construcții

la început ca dezertori, fideli formalismului, funcționalismului și fascismului. Pentru a-i convinge pe arhitecți de supremația arhitecturii sovietice în fața celei occidentale, aceștia erau invitați într-o vizită de lucru. Scopul declarat al unor astfel de „delegații" era ca participanții „să se aleagă cu foarte multe impresii și învățăminte", să vadă „cu ochii lor valoarea arhitecturii din Uniunea Sovietică", să-și ia „angajamente în fața arhitecților sovietici de a aplica creator experiența lor"[18]. Delegația arhitecților români care a vizitat Uniunea Sovietică în 1949 era invitată să asculte sfaturile unora dintre arhitecții-academicieni sovietici despre felul în care ar fi trebuit să arate proiectul pentru *Casa Scânteii*. În acest context, transpare într-un mod mult mai evident importanța acordată ceremonialului de transfer al cunoștințelor – de la somitățile sovietice către arhitecții din țările supuse – decât faptul în sine că arhitectura *Casei Scânteii* urma să fie o replică a uneia dintre clădirile înalte moscovite. Discursul arhitecților ruși, transpus în paginile revistei *Arhitectura*, era o reiterare a articolelor partinice din publicațiile de masă, care indicau Uniunea Sovietică drept soluția salvatoare. Conținutul discursului, construit pe structura perechii exemplu pozitiv/exemplu negativ, urma să fie litera de lege de urmat în edificarea noii arhitecturi românești, angajată de acum politic. Comentariile asupra soluțiilor inițiale de arhitectură nu erau altceva decât o reiterare a principiilor fundamentale ale realismului socialist.

După încheierea primei faze de proiectare, fațada *Casei Scânteii*, reprezentată în perspectivă centrală, era publicată la începutul lunii octombrie 1950 (Luna prieteniei româno-sovietice) pe prima pagină a ziarului *Constructorul*[19]. Abia în 1951, primul număr al revistei *Arhitectura* era dedicat în majoritate (27 din 40 de pagini) construcției *Casei Scânteii*, cuprinzând articole referitoare la transformarea proiectului, cu ajutorul arhitecților sovietici, într-o variantă corectă ideologic și la aspectele tehnice ale construcției. Restul paginilor erau dedicate unui articol despre „marele constructor rus" Karl Rossi și prezentării unui număr al revistei sovietice *Arhitectură și construcții*. La acestea se adăugau alte patru pagini informative despre: planul cincinal, activitatea AST[20], constatări despre starea unor monumente istorice autohtone. Ca supliment al numărului, era anexată expunerea lui Miron Constantinescu despre planul cincinal. Textele referitoare la chestiunile tehnice ale construcției erau în parte alcătuite fără folosirea limbajului înflorat al articolelor de propagandă, menționându-se doar „metodele sovietice". Totuși, ocuparea întregului număr cu acest unic subiect, începând cu coperta revistei, făcea din acest număr al revistei un material de propagandă prin subordonarea lui față de tematica ideologică generală a momentului. Pe parcursul întregului an 1950, apăruseră cinci numere ale revistei *Arhitectura* (dintre care două duble, tipărite probabil cu întârziere) și un număr „festiv în cinstea prieteniei româno-sovietice". În mare, tematica articolelor era adaptarea, într-o revistă de specialitate, a tematicii propagandei momentului: planul de electrificare, Canalul Dunăre–Marea Neagră și orașele construite de-a lungul acestuia, savanta știință sovietică, marile realizări din „țara constructorilor comunismului" etc. Articolele erau fie traduceri din revistele de specialitate sovietice sau recenzii ale acestora, fie articole semnate de arhitecți români. Dintre titlurile articolelor pot fi citate următoarele: „Împotriva cosmopolitismului și a arhitecturii burgheze imperialiste", „Construcțiile înalte ale Moscovei", „Aspecte ale arhitecturii sovietice", „Succesele arhitecturii sovietice". Acestea erau semnate în parte de Horia Maicu și Nicolae Bădescu, autorii proiectului pentru *Casa Scânteii*, unul dintre texte fiind semnat de arhitectul rus Lev Rudnev, autor al proiectului Universității Lomonosov din Moscova. Se poate spune că aceste articole nu erau altceva decât o pregătire a proiectului pentru Combinatul Poligrafic. În acest fel, *Casa Scânteii* devenea un proiect exemplar pus în fața arhitecților români, un fel de demonstrație pentru arhitecții români a felului în care trebuia concepută noua arhitectură.

În luna iunie a anului 1952, la Casa Centrală a Arhitecților din Moscova se deschidea, „într-un cadru festiv", expoziția „Arhitectura în RPR", în care erau expuse machete ale *Casei Scânteii, Casei Radiodifuziunii* și ale altor construcții, precum și panouri înfățișând, pe de o parte, proiecte și construcții realizate în ultimii ani și, pe de alta, monumente de arhitectură tradițională. Aproape întreg numărul

și problemele ce se pun organelor însărcinate cu lucrările de arhitectură", „Despre concepția urbanistică sovietică", „Arhitectura decadenței și decadența arhitecturii" etc.

18 Conform unei note informative din 1953, în urma vizitei unei delegații de arhitecți în Uniunea Sovietică, Arhiva de documente a UAR.

19 *Constructorul* (organ al Ministerului Construcțiilor și al Uniunii Sindicatelor de Salariați din Întreprinderile de Construcții), nr. 38, 2 octombrie 1950. Desenul tipărit în acest număr este foarte asemănător cu cel tipărit pe bancnota de 100 de lei în urma reformei monetare din 1952.

20 Asociația Științifică a Tehnicienilor.

9–10 al revistei *Arhitectură și urbanism* din anul 1952 era dedicat evenimentului, ca în numărul din luna octombrie să fie publicate textele celor trei hotărâri ale Comitetului Central cu privire la noul statut al arhitecturii.[21]

În ziarul *Scânteia* din 8 ianuarie 1953 era anunțată o decizie a CC al PMR, care prevedea construcția de ansambluri cultural-sportive în București. La foarte scurt timp după aceasta, în luna februarie, același ziar anunța decizia Consiliului Federației Mondiale a Tineretului Democrat conform căreia cel de al treilea Congres Mondial al Tineretului și cel de al patrulea Festival Mondial al Tineretului și Studenților urmau să aibă loc la București, în vara aceluiași an, între 25 iulie și 16 august. Din acest moment, a început în întreaga presă scrisă o campanie asiduă de promovare și mobilizare pentru construcția clădirilor festivalului (stadioane, teatre de vară, cinematografe, Teatrul de Operă). Suprapunerea acestor decizii, interne și internaționale, cu faptul că, începând cu anul 1952, imaginile de arhitectură devin din ce în ce mai prezente în paginile cotidienelor de masă, pare să nu fie întâmplătoare, ci mai curând expresia manierei de inventare a unui eveniment în *calendarul roșu* și a marcării lui efective, în memoria tuturor, prin participare directă, în scopul alcătuirii unui imaginar propriu socialismului.

Construcție* versus *arhitectură

Structura imaginarului socialist, având ca expresie formală realismul socialist, a fost alcătuită dintr-un sistem multiplu de reflexii, astfel încât temele artei (scrise sau vizuale) erau aceleași cu ale presei de masă. Autorul unui roman era dirijat să-și găsească subiectul în realitățile cotidiene, iar jurnalele vorbeau despre scriitori și artiști, despre personaje și subiecte reale, într-o manieră în care acestea păreau (sau chiar erau) fantezii.[22] După Igor Golomstock, arta (realist socialistă) îndeplinea funcția unui *condensator* menit să transforme ideologia brută într-un fluid de imagini și mituri, care să hrănească masele.[23] Dar, în afara acestei producții artistice, devenită mijloc explicit de propagandă, statutul imaginii nu poate fi complet analizat decât printr-o prospectare a presei de masă, care era în aceeași măsură impulsul și ecoul producției artistice[24]. De cele mai multe ori, indiferent de mediul în care apăreau, ideile (simple și repetitive) erau ilustrate prin imagini, menite să certifice textul scris. În același timp, imaginea era rareori lipsită de indicații scrise, destinate să clarifice, să contextualizeze până în cele mai mici amănunte conținutul vizual.

Urmând modelul sovietic în prima jumătate a anilor '50, în România arhitectura devenise unul dintre instrumentele de propagandă ale regimului, ca subiect sau doar ca decor pasiv al producției artistice. Imaginile reprezentând edificii arhitecturale erau obligatorii pentru ilustrarea articolelor, iar acest fapt poate fi dovedit ușor, chiar și fără o cercetare asiduă de arhivă: într-o recenzie asupra revistei *Știință și Tehnică pentru Tineret*, apărută în săptămânalul *Contemporanul*, autorul recenziei califică drept „deficiență" sărăcia de imagini și informații care să ilustreze „mărețele construcții ale comunismului" sovietic:

> Despre mărețele construcții ale comunismului și despre mașinile de o uimitoare perfecțiune cu ajutorul cărora se înalță aceste construcții, s-a scris foarte puțin în raport cu sarcinile mari ale revistei în domeniu. Cu privire la noua clădire a Universității din Moscova am putut găsi numai o fotografie, iar despre celelalte clădiri înalte din Moscova – minunate mărturii ale avântului pe care-l cunoaște știința și tehnica în epoca construirii comunismului – n-am putut afla nimic din paginile revistei.[25]

---

21 Este vorba de Hotărârile Comitetului Central și ale Consiliului de Miniștri 2447, 2448 și 2449 din 13 noiembrie 1952.

22 În fapt, una dintre temele recurente ale propagandei era irealul/imposibilul devenind realitate, odată cu instaurarea și prin intermediul socialismului salvator: tot ceea ce până ieri nu se putuse îndeplini, mâine ar putea fi un fapt concret, grație partidului.

23 Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, in the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, apud Jeffrey Brooks, „Socialist Realism in *Pravda*. Read all about it", în *Slavic Review*, vol. 53, nr. 4, 1994, p. 973. În anii '20, promotorii OSA (în traducere Organizația Arhitecților Contemporani) atribuiau arhitecturii valoarea de *condensator social*, o rezultantă a noilor necesități sociale și, în același timp, menită să transforme ea însăși societatea.

24 În acord cu politicile culturale ale momentului, în suplimentul de duminică, 9 februarie 1948, al ziarului *Scânteia*, între titluri tipărite cu caractere mari („Câte teme prețioase pentru artiștii plastici", „Scriitori, poeți, artiști, masele vă așteaptă", „Ce teme propuneți artiștilor noștri", „Temele noastre sunt temele vieții") se puteau citi următoarele: „Priviți aceste chipuri încordate în muncă, iluminate de entuziasm: sunt simple indicații fotografice, dar ce minunate opere pot ieși din mâinile artiștilor care vor învăța să exprime mai adânc prefacerea sufletească a oamenilor de la Ceanu-Mare, a oamenilor de pe marele șantier în care trebuie să se transforme Republica Populară Română."

25 M. Radnev, „Recenzie. ‚Știință și tehnică pentru tineret' (nr. 20–31 din 1951)", în *Contemporanul*, nr. 10 (283), 7 martie 1952, p. 2.

Așa cum rezultă și din pasajul citat, arhitectura și, în consecință, imaginea arhitecturii era și un vehicul pentru alte teme ale propagandei: procesul construirii, fundația ca bază a suprastructurii, tehnica înaltă sovietică, valoarea indiscutabilă a exemplului sovietic etc. Astfel încât, fie în textul scris, fie în alcătuirea materialelor vizuale, una dintre cheile exploatate până la epuizare de limbajul propagandei socialiste a pornit de la verbul „a construi"[26]. Utilizarea acestei familii de cuvinte a fost dublată și amplificată prin recursul la o serie de termeni din domeniul tehnic al lui „a construi": elemente constructive, materiale de construcție, șantierul și meseriile legate de activitatea de construcție au reprezentat subiecte majore ale literaturii, producției artelor vizuale, propagandei scrise și vizuale în presa scrisă sau prin intermediul altor medii[27]. În acest fel, sensul lui *a construi – construcție – șantier* îl depășește pe cel al arhitecturii, care reprezintă mai curând un produs finit. Într-un mod care devine plauzibil prin teoriile metodei realist socialiste, *construcția* și șantierul sunt termeni care presupun implicit un proces dinamic, or, unul dintre scopurile agitației politice era tocmai mobilizarea la acțiune. Construcția *Casei Scânteii* a fost, fără îndoială, cel mai semnificativ proiect socialist în versiunea românească; ridicarea acestei clădiri monumentale avea cel puțin o dublă semnificație: pe de o parte, *Casa Scânteii* urma să adăpostească cel mai important centru de tipografie, în fapt locul fizic din care era distribuit întreg materialul de propagandă către mase[28], iar, pe de altă parte, *Casa Scânteii* era simbolul subordonării față de Uniunea Sovietică, alături de toate celelalte țări ale lagărului comunist.

Se poate spune că procesul de construire a *Casei Scânteii* a reprezentat „antrenarea" sau, în termenii propagandei comuniste, *agitarea* maselor în vederea pregătirii „adevăratului șantier" al construirii socialismului. În acest fel, a construi *Casa Scânteii* echivala cu o adeziune la regimul politic și acceptarea intrării în jocul acestuia. Propaganda țesută în jurul lui „a construi" (și în mod specific „a construi *Casa Scânteii*") s-a tradus într-o serie de mesaje care cuprindeau toate câmpurile tematice posibile. Popularizarea edificării clădirii monumentale a combinatului poligrafic a fost făcută prin toate mijloacele de propagandă posibile: afișe (cu reprezentări elaborate), texte scurte informative fără reprezentări grafice (sau cu reprezentări grafice sumare), tichete de subscripție, articole extinse, poeme, tablouri etc. Totuși, reprezentarea grafică nu însoțea întotdeauna textul și la începutul acestei campanii (1949–1951) era în anumite cazuri sumară sau fără asociere directă cu silueta arhitecturală propusă.

La chemarea Partidului, salariații unei gospodării locale organizau festivaluri artistice, alături de artiști profesioniști[29], tineri studenți români la bursă în URSS sau Praga contribuiau lunar din bursele lor[30], actorii Teatrului Municipal susțineau spectacole[31], muncitorii CFR[32], țesătoarele de la Vulcan[33], minerii, tehnicienii și muncitorii[34] plăteau subscripții. La fel de entuziast venea, trei ani mai târziu, în 1953, ajutorul dat pentru construcțiile Festivalului Tineretului ce avea loc la București: tineri muncitori și studenți depuneau muncă voluntară în folosul ridicării *construcțiilor* pentru festival[35]. Muncitorii depășeau planul pentru a celebra momentul și, cuprinși de frenezia activităților de construcție, dereticau prin curțile întreprinderilor și spațiile verzi ale orașelor:

---

26 Tema atotcuprinzătoare a propagandei în țările est-europene în prima perioadă a preluării puterii de către stânga a fost „construirea socialismului", a societății socialiste, ca prim pas în construirea comunismului. Acestei teme majore (văzută ca îndatorire a tuturor) i se subordonau toate celelalte teme și mesaje ideologice.

27 O analiză destul de amănunțită a mijloacelor și metodelor de propagandă în România anilor '50 este făcută într-unul din capitolele cărții lui Eugen Denize, Cezar Mâță, *Propaganda comunistă*, Capitolul IV, pp. 51–187.

28 *Centrul de industrie grafică Casa Scânteii* a fost înființat la începutul anului 1948, prin hotărârea Biroului Politic al CC al PMR, iar unul dintre scopurile înființării, oficial declarat, era „de a pune la îndemâna oamenilor muncii materialul științific și tehnic trebuitor pentru ca să poată participa activ la măreața operă de construire a socialismului în țara noastră." ANR – Fond CC al PMR, Dosar 205/1950.

29 *Scânteia*, 10 ianuarie 1950.

30 *Ibidem*, nr. 1644, 27 ianuarie 1950, p. 3, *Scânteia*, nr. 1625, 5 ianuarie 1950, p. 3.

31 *Ibidem*, nr. 1645, 28 ianuarie 1950, p. 3.

32 *Steagul Roșu* (Valea Jiului), nr. 64, 21 octombrie 1949, p. 2.

33 *Ibidem*, nr. 73, 31 octombrie 1949, p. 2.

34 *Ibidem*, nr. 61, 29 octombrie 1949, p. 3.

35 În realitate, așa cum rezultă din stenogramele unor ședințe politice din culise, ridicarea construcțiilor pare să nu fi fost posibilă fără muncă voluntară. Mai multe despre organizarea și dimensiunile acestei manifestări în *Caietele Echinox, III. Festivalul Mondial al Tineretului*, Cluj-Napoca, 2004, vol. 7, pp. 143–214.

> […] tânăra Lungu Maria și-a luat angajamentul ca în cinstea Festivalului să depășească norma zilnic cu 15 la sută. […] utemistul Copăceanu Constantin s-a angajat ca în cursul lunii aprilie să ducă o intensă muncă de lămurire în rândurile tinerilor utemiști spre a-i antrena în munca de folos patriotic – spre a realiza 200 de ore de muncă pentru a înfrumuseța incinta fabricii. Utemiștii din această fabrică, printre obiectivele ce și-au propus să le realizeze în cinstea Festivalului, au pus și amenajarea unui teren de sport.[36]

Menirea propagandei era și aceea de a ține masele conectate constant la „realitățile" momentului; ori, privită în acest fel, arhitectura ca finalitate era mai puțin semnificativă, mult mai important devenind procesul realizării ei. În acest sens, publicațiile abundau în fotografii cu șantiere în lucru, expunând osaturile viitoarelor construcții, uneori fără ca măcar să se poată bănui forma pe care acestea o vor lua. Printr-un procedeu asemănător celui de realizare a afișului, un scurt text explicativ însoțea și localiza imaginile. Articolul intitulat „În țara noastră se construiește socialismul", publicat într-un almanah popular pentru anul 1949, se încheia cu o fotografie a unei structuri de eșafodaj și, cu siguranță, fără textul explicativ, imaginea ar fi putut fi atribuită oricărui șantier. Textul lămurește, în realitate, mult mai mult decât ar fi necesar: „construirea marelui depou de la Craiova"; programul funcțional, localizarea și dimensiunile proiectului.[37]

Așadar, fie sub numele *Casei Scânteii*, fie al construcțiilor pentru Festivalul Mondial al Tineretului, al locuințelor muncitorești, al căminelor culturale, al construcțiilor industriale, fie sub al altor programe de arhitectură (autohtone sau preamărind exemplul sovietic), cotidienele de larg tiraj sau periodicele de diferite categorii publicau fotografii mai mult sau mai puțin clare cu schele, mașini, utilaje, macarale și alte asemenea, care dovedeau munca febrilă de construcție la capătul căreia se afla un vis, întruchipat printr-un obiect de arhitectură.

Există situații în care propaganda care utilizează construcții (arhitectură) copleșește prin cantitate: este cazul ziarului *Constructorul*, în care imaginile și informațiile despre construcții (și arhitectură) ocupă covârșitor paginile revistei. Faptul este de înțeles, atâta timp cât adresanții jurnalului erau „specializați": informațiile sunt mult mai specifice și privesc încă de la început și chestiuni care depășesc limitele propagandei *construcției socialismului*. Oarecum în aceeași categorie de publicații se pot înscrie periodicele de specialitate[38], pentru care, aparent, reprezentarea șantierului era redusă și mai curând informativă, nu însă scutită de dimensiune propagandistică.

Înscriindu-se în același cadru tematic, producția artistică a fost orientată către reprezentări ale șantierelor, având ca subiect edificii arhitecturale în curs de realizare sau doar scene de lucru. Într-un număr al ziarului *Scânteia*, publicat în preajma deschiderii Festivalului Mondial al Tineretului, un articol vorbea despre „îmbogățirea" tematică a artei plastice, indicând ca exemple picturi precum: *Moment de la Festivalul de la Berlin*, *Sosesc congresiștii la festival* sau *Tineretul construiește*. Iată descrierea acesteia din urmă: „[…] în depărtare se conturează liniile șantierului Parcului de Cultură și Sport ‚23 August'. Într-acolo se îndreaptă cei doi eroi ai tabloului."[39] Iar înfățișarea tabloului nu este greu de imaginat.



Gheorghe Ivancenco, *Aspect de pe șantierul Bicazului*, în *Arta plastică în Republica Populară Română 1944–1954*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955

Reprezentarea peisajului în pictură în asociere cu șantierul, edificiul sau ansamblul arhitectural urmărea să atingă mai multe teme, ca rezultante ideologice, dintre care dominarea naturii prin transformarea acesteia văzută în plin proces, transformarea peisajului urban. În primul caz, mulți dintre artiștii dedicați realismului socialist în acei ani și-au luat ca subiect șantierul de la Bicaz. Transformarea peisajului urban a fost surprinsă „în acțiune" (*Teatrul Muzical* în construcție, în picturi ale lui Alexandru Ciucurencu sau Traian Sfințescu, *Casa Scânteii* de Ștefan Șerbănescu) sau încheiată (*Casa Scânteii* de



Traian Sfințescu, *Teatrul de operă și balet în construcție*, în *Arta plastică în Republica Populară Română 1944–1954*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955

---

36 „Pentru înfrumusețarea satelor și orașelor", la rubrica „Ne pregătim pentru Festival", în *Scânteia Tineretului*, nr. 11, aprilie 1953, p. 3.

37 Mihai Popescu, „În țara noastră se construiește socialismul", în *Almanahul Căminelor Culturale*, 1949, pp. 69–77. Articolului este o descriere plină de entuziasm a șantierelor de construcție a liniilor ferate din Valea Jiului și a celor care legau cele două centre extractive principale.

38 Folosirea pluralului este probabil excesivă, singura revistă de arhitectură rămasă după 1948 fiind *Arhitectura*; însă datorită faptului că aceasta a trecut prin diferite etape pe parcursul transformării sale în *Arhitectura RPR* (după modelul sovietic – *Arhitectura SSSR*), pluralul poate fi admis. Cu toate acestea, în anul imediat următor înființării Uniunii Arhitecților și preschimbării revistei (1953) – în momentul de maximă propagandă prin arhitectură –, un singur număr a văzut lumina tiparului. Acesta avea ca subiect al articolelor principale construcția de locuințe muncitorești și clădirile social-culturale realizate cu prilejul Festivalului Mondial al Tineretului. Judecând după fotografii, revista a apărut după încheierea construcțiilor, deci în a doua jumătate a anului 1953. Din 1954, apariția revistei a fost reluată cu consecvență.

39 „Pregătiri cultural-artistice în întâmpinarea Festivalului. Se îmbogățește arta noastră plastică", în *Scânteia*, nr. 2709, 10 iulie 1953.

Alexandru Ciucurencu), având drept subiect principal clădirile-eroi ale socialismului autohton. Acestora li se alăturau peisajele care aveau ca subiect așezările muncitorești, dintre care un loc aparte îl avea Hunedoara (*Construcția cartierului muncitoresc de la Hunedoara* de Corina Lecca, *Locuințe muncitorești* de Petre Hârtopeanu).

Materialele de propagandă erau menite să atingă toate categoriilor sociale și în vederea realizării acestui scop era cerut un limbaj specific, orientat către diferitele categorii de adresanți ai materialelor de propagandă, pentru ca acestea să fie pe înțelesul lor. Se poate spune că una dintre cele mai periculoase și poate și dintre cele mai eficiente campanii de propagandă a fost cea adresată tinerilor și copiilor. Într-unul din primele numere din anul 1950, sub titlul „Copii orfani dau un spectacol artistic pentru ‚Casa Scânteii'", se puteau citi următoarele rânduri:

> Copiii au înțeles importanța pe care o are „Casa Scânteii", au înțeles rolul minunat pe care ea îl va avea în educarea și ridicarea lor, prin tipărirea atâtor cărți pline de învățăminte de preț.[40]

Aceste învățăminte, care uneori păreau inofensive, erau marcate de aceeași ideologie. Pe parcursul anilor 1949–1953, în paginile revistei pentru tineret *Știință și Tehnică*[41] erau expuse pe îndelete, pas cu pas, urmărind îndeaproape progresul ridicării clădirii, date tehnice referitoare la construcția *Casei Scânteii* și la alte proiecte socialiste autohtone[42]. Coperta numărului din ianuarie 1951 prezenta o perspectivă *à vol d'oiseau* a sitului imensei construcții, deasupra căreia plana un avion; iar în paginile revistei figura un articol înțesat de formule de propagandă[43], scris de însuși directorul tehnic al combinatului, care explica foarte clar și corect ideologic importanța construirii *Casei Scânteii*. Vorbind cu precizie despre arhitectura clădirii, articolul pare să anticipeze deciziile din noiembrie 1952, care aveau să facă inechivocă alinierea arhitecturii la preceptele realismului socialist:

> Inspirată din cele mai noi realizări ale arhitecturii sovietice, construcția Casei Scânteii îmbină fericita amenajare interioară, proporțiile și aspectul de clădire a viitorului, cu cele mai caracteristice și mai nobile tradiții ale arhitecturii noastre vechi românești, atât de dragi poporului din țara noastră.[44]

În anii următori, promovând direct proiectele „marilor construcții" ale socialismului românesc[45], în paginile revistei erau prezentate machete, desene perspective și imagini ale șantierelor acestor construcții. În materialul fotografic, arhitectura era reprezentată fie *per se*[46], fie ca decor într-o compoziție grafică cu mesaje multiple[47].

În același fel, cele mai tinere generații trebuiau ținute la curent cu pașii construcției socialismului. În 1953, apărea o carte de versuri însoțită de ilustrații, intitulată *București, oraș iubit*[48]. Firul narativ pornea

---

40 *Scânteia*, nr. 1628, 8 ianuarie 1950, p. 3

41 Revista fusese publicată la început de CC al UTM la tipografia Universul, ca începând cu 1949 să fie editată de *Societatea pentru răspândirea științei și culturii*, care edita și alte asemenea publicații: *Știință și Tehnică* sau *Știință și Cultură*, almanahuri etc.

42 Dacă recenzia lui M. Radnev critica faptul că nu fuseseră expuse realizările sovietice, acesta considera însă un „succes" prezentarea construcțiilor socialismului românesc.

43 Textul atingea teme ca: știința sovietică, cea mai luminată; capitalismul putred; grija partidului pentru condițiile de muncă ale maselor; ajutorul sovietic; femeia în noua societate socialistă etc.

44 N. Dumitrescu, „Casa Scânteii, un uriaș combinat poligrafic", în *Știință și Tehnică pentru Tineret*, ianuarie 1951, pp. 20 și 31.

45 Spre deosebire de alte periodice de acest gen, construcțiile prezentate erau cele exemplare: *Casa Scânteii, Opera (Teatrul de operă și balet)*, construcțiile pentru Festivalul Mondial al Tineretului sau unele construcții industriale și aproape deloc construcțiile pentru locuințe muncitorești sau alte programe funcționale.

46 În numărul din august 1952, era prezentat pe larg proiectul *Operei (Teatrul de Operă și Balet)*, în mai 1953, *Parcul de Cultură și Sport „23 August"* și *Teatrul în aer liber*, în iulie 1953, era publicat un clișeu reprezentând *Teatrul în aer liber „Nicolae Bălcescu"*, iar în decembrie 1953, se publica un articol extins despre „Buftea, orașul cinematografiei".

47 În numărul din ianuarie 1952, coperta II: „Să pășim cu elan în cel de al doilea an al cincinalului"; coperta din noiembrie 1952 cu Universitatea Lomonosov în fundal și coperta III a aceluiași număr cu reprezentarea Uzinei Doicești; coperta numărului din decembrie 1952 cu o clădire în fundal ce amintește întrucâtva de pavilionul principal al Uzinei „Steagul Roșu" din Brașov; coperta numărului din martie 1953 cu ilustrația însoțită de text „Mărețele construcții staliniste" ș.a.

48 Maria Banuș, *București, oraș iubit*, București, Editura Tineretului a CC al UTM, 1953.

de la vizita unui grup de copii în Capitală. Unul dintre obiectivele vizitei era, firește, *Casa Scânteii*; pasajul din poemul care descrie acest moment atinge, într-o formă candidă, majoritatea temelor propagandei din jurul construcției *Casei Scânteii*. În plus, atât textul, cât și reprezentarea, surprind clădirea aflată parțial în șantier:

Dar «Scânteia» noastră dragă?
Sigur cineva o scrie.
Dar apoi, atâtea slove
Cum sunt puse pe hârtie?

Se înalță'n Capitală
Mare, mândră cât un munte,
Mândra casă a Scânteii,
Printre toate mai de frunte.
...
Muncitorii 'nalță Casa
S'avem cărți, cărți cu duiumul,
Să ne placă, să ne'nvețe
Și revista, și albumul

Vrea partidul, înțeleptul,
Ca mămici, bunici și tați,
Băiețași, ca și fetițe,
Toți să fie învățați.[49]

Bucureștiul era reprezentat (în imagine și text) ca un mare șantier în care urmau să se construiască „mari palate cu statui, parcuri magistrale" și, dat fiind anul apariției volumului, acestea făceau, fără îndoială, referință directă la hotărârile din noiembrie 1952 privind reconstrucția socialistă a orașului București și a orașelor României.





N. Popescu, ilustrație de carte pentru copii, coperta I și pagina 24 a cărții Mariei Banuș, *București, oraș iubit*, București, Editura Tineretului, 1953

Unul dintre primele afișe de propagandă pentru construcția *Casei Scânteii* este cel intitulat *Să construim Casa Scânteii*, semnat de Jules Perahim, în 1949[50]. Judecând prin prisma criticii momentului, afișul conține toate elementele caracteristice genului, așa cum acestea au fost descrise în primul număr din *Arta plastică în RPR*[51]: cu un caracter persuasiv, datorat faptului că traduce „întotdeauna o chemare directă privitorului", afișul era menit să exprime direct ideile adresate „milioanelor de oameni ai muncii" prin folosirea figurii umane. În plus, afișul „atacă problemele cele mai arzătoare ale realității", trebuind să fie făcut

49 *Ibidem*, pp. 24–25.

50 Afișul a fost tipărit pe coperta IV a numărului 1 al revistei *Arta grafică*, noiembrie 1949.

51 Iosif Cova, „Succese și lipsuri ale afișului nostru politic", în *Arta plastică în RPR*, nr. 1, 1954, pp. 27–34.

> […] astfel încât să atragă atenția privitorului, să comunice pe deplin conținutul său într-o clipită și de aceea trebuie ca el să conțină elemente compoziționale mari și clare pentru a fi văzut și înțeles dintr-o dată.[52]

Un aspect foarte important al compoziției afișului era „[…] existența unui text sugestiv, scurt, clar și ușor de memorat. Textul trebuie să intre organic în cadrul imaginii, întrucât el clarifică pe deplin ideea și-i sporește forța mobilizatoare."[53]

Elementele componente ale afișului lui Perahim sunt: figura muncitorului, clădirea în construcție (de presupus *Casa Scânteii*), ziarul *Scânteia*, cartea de literatură ideologică (cu numele lui Stalin pe copertă), semnul distinctiv al PMR și textul. Prin frecvența cu care apar, se poate spune că ilustrațiile din presa de masă a următorilor ani, păstrând în mare componentele și structura generală ale afișului lui Perahim, au însoțit (în versiuni mai mult sau mai puțin inventive) propaganda țesută în jurul arhitecturii[54]. Se poate vorbi în acest sens de etape succesive ale propagandei: cea de inițiere (promisiunea/visul), cea însoțitoare (construcția) și cea care celebrează împlinirile socialiste (celebrarea). Diversitatea acestui tip de imagini s-a datorat pe de o parte mesajelor variate și, pe de alta, adresanților acestor mesaje.



Jules Perahim, *Să construim Casa Scânteii!*, coperta IV a revistei *Arta grafică*, nr. 1, noiembrie 1949

Propaganda de inițiere a unui proiect poate fi ilustrată prin imagini cum sunt cele de pe coperțile revistelor *Știință și Tehnică pentru Tineret* sau *Știință și Cultură* din ianuarie 1951, coperta *Almanahului Societății pentru Răspîndirea Științei și Culturii* din același an, care reprezintă – ca și cum ar fi fost deja realizate – prevederile primului plan cincinal, schițele construcțiilor Festivalului Mondial al Tineretului apărute în *Scânteia Tineretului* în iunie 1953, sub titlul „Un colț din orașul festivalului" sau afișele pentru chemarea la vot sau construcția de cămine culturale realizate de Pavlin Nazarie.

---

52 *Ibidem*, p. 32.

53 *Ibidem*.

54 Nu intenționăm să acordăm afișului lui Perahim statutul de model; exemplificarea are numai rostul de a fixa în mare un moment zero al propagandei prin arhitectură, în varianta sa autohtonă. Firește, formule asemănătoare fuseseră deja folosite în presa românească, preluate/oferite de versiunile sovietice, pentru a exemplifica idei similare, care stăteau sub titlul generic al *experienței constructorilor comunismului*.

Alături de reprezentarea prin imagine, în cotidiene erau publicate descrieri ale viitorului peisaj arhitectural. Deși aparent erau doar texte informative, aceste descrieri imaginau arhitectura clădirilor, completând fotografiile șantierelor și invitând cititorul să viseze cu ochii deschiși:

> În cartierul Cotroceni, în imediata apropierea a cheiului Dâmboviței, se înalță zidurile Teatrului Muzical. Nu sunt nici doi ani de când a început să se lucreze la această minunată clădire demnă de epoca construirii socialismului. Grație muncii însuflețite a muncitorilor, tehnicienilor, arhitecților, sculptorilor, pictorilor decoratori, Teatrul Muzical va deveni în curând o podoabă și o mândrie a Capitalei. Să ni-l închipuim cum va arăta! Așezat în mijlocul unei piețe, fațada principală a Teatrului se deschide spre râul Dâmbovița. Pășind pe treptele intrării principale, spectatorul pătrunde într-un portic construit din stâlpi masivi, bolte și arcade, de unde intră prin una din cele trei uși largi în hallul principal al teatrului.[55]

Agitația care însoțea pas cu pas ridicarea construcțiilor socialismului era întreținută de un lung șir de imagini. Acestea erau menite să transmită și mesaje extrem de specifice: în numărul din martie 1953 al revistei *Știință și Cultură*, osatura *Casei Scânteii* constituie fundalul unei imagini în care personajele care se află în prim-plan sunt două tinere muncitoare. Textul de sub fotografie clarifică identitatea celor două protagoniste: tânăra Ana Dumitrescu, fierar, și utemista Rada Marinescu, dulgher, ambele fruntașe în muncă; mesajul principal este, în acest caz, cel referitor la statutul femeii în societatea socialistă. În anumite cazuri, personajele lipsesc, dar clarificările textului țes povestea din spatele imaginii; în altele, locul personajelor este luat de utilaje, care apar în prim-plan sau – cum se poate vedea pe coperta numărului din august 1952 al aceleiași reviste – în detaliu, fără ca măcar să se întrezărească vreo urmă de construcție. În acest caz însă, însemnul „CCCP" de pe utilaj, împreună cu textul explicativ al coperții[56] ne arată că este vorba de evidențierea ajutorului Uniunii Sovietice în construcția socialismului românesc.

Imaginile care celebrează construcțiile socialismului sunt, de cele mai multe ori, descriptive, uneori doar semnalând, printr-o imagine și un text explicativ scurt, o nouă împlinire. Este cazul nenumăratelor fotografii apărute cu precădere în cotidiene, uneori ocupând aceeași poziție și pagină. În general, subiectele fotografiilor erau locuințele muncitorești și alte programe social-culturale (spitale și sanatorii, cămine și case de cultură, biblioteci etc.). Sărbătorile și evenimentele „roșii" erau pretextele cele mai favorabile pentru a scoate în evidență multitudinea realizărilor și, în acest caz, ilustrațiile erau fie colaje cu fotografii și lozinci, fie imagini de tipul afișului de propagandă. Ultima situație poate fi exemplificată prin schițele apărute în *Contemporanul* în primul număr al anului 1952 sau în numărul de la sfârșitul lui august 1954 al revistei *Știință și Tehnică*. Un exemplu aparte este cel al cotidienelor de tipul *Steagul Roșu* (Brașov), practic dedicat muncitorilor uzinei: în paginile ziarului, pe parcursul a patru ani de existență, imaginea ce însoțea momentele de celebrare (1 Mai, 23 August etc.) a avut o structură constantă, simplă, reprezentând, pe fondul corpului central al uzinei, un grup de personaje ușor identificabile ca: muncitorul, tehnicianul, inginerul, „femeia", uneori țăranul și tânărul militar.[57]

Ceea ce se poate spune cu certitudine este că arhitectura a început să joace cu adevărat rolul de mijloc de propagandă odată cu sfârșitul anului 1952 și că tot atunci imagini ale clădirilor de arhitectură au apărut din ce în ce mai frecvent în publicațiile tipărite. Firește, importanța anului 1952 pentru restructurarea din rădăcini a arhitecturii (nu numai ca tehnică și expresie, dar mai ales ca profesiune) trebuie luată în considerare în această intensificare a utilizării arhitecturii ca ilustrare – și, în același timp, ca dovadă – a împlinirilor noului regim. Momentul trebuie pus în relație și cu reevaluarea în general a propagandei vizuale, în același an[58]. În plus, la începutul anilor '50, procesul de sovietizare a României se afla încă într-o primă fază și chiar dacă primele împliniri ale regimului fuseseră deja

---

55 „Cum va arăta Teatrul Muzical", în *Scânteia*, 6 februarie 1953, p. 3.

56 „Un aspect al muncii pe șantierele Canalului Dunăre–Marea Neagră", în *Știință și Cultură*, nr. 8, august 1952, p. 32.

57 Fiecare dintre aceste personaje reprezenta una dintre versiunile *omului nou*. Vorbind despre *omul nou* ca una dintre temele predilecte ale propagandei sovietice, Adrian Cioroianu îi identifică „cele șase întrupări principale", ca fiind: *muncitorul stahanovist*, *femeia sovietică*, *copilul sovietic*, *soldatul*, *savantul*, *activistul de partid*. Adrian Cioroianu, Lumina vine de la Răsărit, p. 46.

58 În luna martie a anului 1952 avea loc o ședință specială privitoare la agitația vizuală; una dintre consecințele acestei ședințe a fost luarea unei serii de măsuri în vederea unui control mult mai drastic al materialelor vizuale – indiferent de mediul de expunere – din punct de vedere al conținutului, dar și al calității imaginii. Vezi Eugen Denize, *Propaganda comunistă*, pp. 62–64.

celebrate, se presupunea că mai rămăsese încă un drum lung de parcurs. La acestea se adaugă faptul că producția de arhitectură realist socialistă în România a fost în esență extrem de redusă în raport cu a altor țări est-europene, mult mai vitregite în urma războiului. În consecință, suma de clădiri-simbol la îndemâna propagandei era extrem de redusă și ea.

Construcția *Casei Scânteii* fusese prevăzută ca proiect individual încă din Planul Economic Național pentru anul 1950, alături de alte proiecte individuale, precum *Centrul Cinematografic Buftea* și *Casa Radiofoniei*, dar și de unele cu caracter general, așa cum era construcția de locuințe pentru muncitori, toate aceste făcând parte din categoria largă a măsurilor pe care noul regim le promitea: „ridicarea nivelului cultural și de trai al populației"[59]. În fapt, cele trei proiecte individuale reprezentau clădiri dedicate celor trei mijloace fundamentale de propagandă, presa scrisă fiind „cea mai ascuțită armă a partidului"[60]. Imaginea *Casei Scânteii* urma să fie în acest fel un simbol fără echivoc, menit să propage și să certifice, fără posibilitate de confuzie, idei esențiale ale propagandei: supremația Uniunii Sovietice și relația sincronă cu celelalte țări ale lagărului comunist; „creșterea nivelului cultural al maselor"; realismul socialist ca unică expresie artistică etc. Imaginea *Casei Scânteii* a fost reprezentată, în diversele publicații, cât mai fidel cu putință, în timp ce pentru ilustrarea altor clădiri (locuințe sau programe sociale) racordarea la expresia realist socialistă pare să nu fi fost absolut necesară. Astfel, în ediția ilustrată a Planului Economic Național pentru anul 1950 – spre deosebire de desenul în perspectivă realist al fațadei *Casei Scânteii*, expus pe o întreagă pagină –, în schema distribuției locuințelor muncitorești pe teritoriul țării[61], desenul axonometric al blocului de locuințe reprezenta o clădire cu parter și două niveluri, cu acoperișul în terasă și rânduri de ferestre aliniate în bandă, întrerupte de accente verticale ce subliniază accesul în clădire; fațada scurtă a clădirii este compusă dintr-un chenar perimetral în care se înscriu șiruri de ferestre alternate cu benzi de parapet. Fără să fie identice, silueta și principiile compoziționale arhitecturale ale construcției-model par să facă referință la blocurile de locuințe colective construite în ansamblul de locuințe muncitorești din București–Ferentari[62] și, într-o oarecare măsură, la un ansamblu similar, *Steagul Roșu*, construit la Brașov[63]. Asemănarea este de natură să stârnească mirare, de vreme ce, în același an, într-un număr al revistei *Arhitectura*, autorul unui articol despre concursul de locuințe organizat de proaspătul înființat IPC acuza de apartenență la „ideologii dușmănoase" proiectul unul bloc de locuințe a cărui fațadă era construită după principii similare. Este adevărat că prin organizarea în plan și prin alcătuirea fațadei, blocul în cauză se apropia mult prea mult de unele dintre construcțiile-manifest ale modernismului.[64]

Aceste două ansambluri de locuințe erau consemnate ca fiind unele dintre primele realizări ale noului regim, fiind publicate până la epuizare cu diferite ocazii. De la înființarea sa în 1952 și până în 1956, publicația săptămânală a Uzinei „Steagul Roșu" a tipărit, punctând sărbătorile *calendarului roșu*, imaginile acestui ansamblu[65] astfel: în numărul 24 din 23 august 1952, nr. 25 din 31 august 1952, nr. 34 din 30 decembrie 1952, nr. 8 (42) din 30 aprilie 1953, nr. 16 din 22 august 1953, nr. 18 (19) din 21 octombrie 1953, nr. 21 din 6 noiembrie 1953, nr. 15 din 21 august 1954, nr. 18 (77) din 16 octombrie 1954, nr. 23 (104) din 30 decembrie 1954 și nr. 16 (119) din 21 august 1956.

Organizarea arhitectural-urbanistică a acestor două ansambluri era subordonată principiilor urbanismului funcționalist, în conformitate cu textul Cartei de la Atena, publicat în 1946. Dar acest

---

59 *LEGEA 21 pentru Planul de Stat al Republicii Populare Române pe anul 1950* (BO 85, 30 decembrie 1949) în Colecția *Legi, hotărâri, decrete ale Consiliului de Miniștri*, volum noiembrie, București, 1949.

60 Eugen Denize, Cezar Mâță, *România comunistă*, p. 136. În plus față de radiodifuziune și de cinematografie, Combinatul Tipografic urma să centralizeze întreaga producție tipărită, drastic pusă sub control. Este astfel de la sine înțeles motivul pentru care proiectul pentru *Casa Scânteii* a avut întâietate.

61 *Planul de Stat pe anul 1950*, Imprimeria Națională, 1950, p. 81 și p. 108.

62 Proiectarea ansamblului de locuințe din cartierul Ferentari a fost rezultatul unuia dintre ultimele concursuri de arhitectură (până în 1957). Concursul era făcut public în 1945 de *Institutul General de Asigurare a Funcționarilor și Pensionarilor Publici*, care continua în acest fel practicile interbelice ale construcției de locuințe pentru funcționari și muncitori.

63 Spre deosebire de blocurile din Ferentari, cu o înclinație redusă a șarpantei, silueta blocurilor de la Brașov era marcată de o șarpantă puternic înclinată.

64 Este vorba de proiectele lui Mies van der Rohe pentru imobilele de locuințe din Wiessenhofsiedlung și Siedlung Siemensstadt.

65 Cartierul *Steagul Roșu* a fost construit în apropierea fostelor uzine *Astra* din Brașov. Pe lângă ansamblul de locuințe, în relație directă cu uzina era construit în aceeași perioadă *Orașul ucenicilor*, un grup școlar, dotat cu o cantină și cu o serie de cămine. Înființarea *Centrului Școlar Metalurgic* avusese loc odată cu reforma învățământului, în 1948, prin reorganizarea *Grupului Școlar Industrial Construcții de Mașini ASTRA*.

fapt – sesizabil mai curând printr-o imagine în perspectivă *à vol d'oiseau* – nu era menționat nicăieri. Deși principiile arhitecturii moderniste fuseseră din plin utilizate în arhitectura perioadei interbelice, ansamblurile *Ferentari* și *Steagul Roșu* reprezentau una dintre primele ocazii în care ideile funcționaliste au fost preluate la scară urbană.

Un articol din vara anului 1952 din ziarul *Constructorul* prezenta, însoțită de un text cu titlul „Mineri în case noi", fotografia unui bloc de locuințe. Imaginea poate fi plasată oricând în timp, fiind vorba de o construcție de mici dimensiuni (parter și etaj), cu o expresie mai curând vernaculară, fără niciun fel de pretenții ideologice sau chiar estetice. Textul descriptiv este însă cel important în acest caz:

> Frumos arată un asemenea apartament nou. Să vedem dormitorul: o cameră spațioasă cu un geam mare prin care soarele varsă pături de lumină. O ușă a dormitorului dă în balcon, alta în sufragerie. Într-un colț al camerei este soba de teracotă. Din tavan atârnă fire pentru lumina electrică. Pe peretele lângă care va fi probabil patul, observi două prize electrice. Aceste prize au și ele rostul lor. Acum minerul nu mai este cel de odinioară, nivelul și cerințele lui culturale și de trai cresc continuu. În tot mai multe case poți vedea biblioteci cu cărți, ziare, reviste. Înainte de a adormi minerul citește o carte tehnică, o broșură, o carte literară, sau ascultă radio. Cele două prize sunt pentru lampa care va fi pe noptieră și pentru radio. Alături de dormitor este sufrageria spațioasă, luminoasă. Apoi bucătăria. Iată și baia: cazanul emailat, cada, strălucesc ca o oglindă. Două blocuri cu 24 de apartamente sunt gata și își așteaptă locuitorii, familii de mineri din Lonea. În curând, în cinstea zilei de 23 August, vor fi terminate încă 8 blocuri. Astfel 108 apartamente vor fi date în folosință. Ele sunt dovada vie a grijii partidului și guvernului față de minerul care luptă zi de zi să dea tot mai mult cărbune patriei noastre. [...] Minerii muncesc cu dragoste pentru construirea socialismului, a viitorului fericit și această muncă le este răsplătită.[66]

Spre deosebire de acest exemplu, pe coperta IV a numărului 3 din august 1954 a revistei *Știință și Tehnică* sunt reproduse cu o mare fidelitate imaginea axonometrică, un plan schematic și una dintre fațadele interioare ale unui „cvartal", termen preluat din vocabularul sovietic. Iar de această dată, expresia arhitecturală pe care o înfățișează imobilul este, fără echivoc, realist socialistă. Localizarea ansamblului și caracteristicile noii arhitecturi puteau fi citite pe ultima pagină a revistei: noi construcții de locuințe muncitorești în orașul Stalin, „organizate în cvartale, după principiile urbanistice sovietice", continuând cu explicarea celorlalte caracteristici: dotarea și utilarea apartamentelor, noua tehnică prin folosirea prefabricatelor, amenajarea somptuoasă a curților din „cadrul grupărilor frumoase de volume". O legendă concisă clarifică destinația încăperilor unuia dintre apartamente: vestibul, cameră copil, cameră studiu, cameră părinți, sufragerie, bucătărie, cămară, baie-wc. Anul 1954 a fost anul în care a fost demarată oficial construcția acestui tip de ansambluri de locuințe cu blocuri de maximum patru niveluri, grupate în jurul unor curți interioare suficient de generoase. În prima campanie de construcție, care fusese în 1952, localizată în mare parte în orașele industriale (Valea Jiului, Hunedoara, Reșița etc.), caracterul realist socialist fusese pus în discuție în multe dintre cazuri. Proiectele din lotul de locuințe din 1954 erau menite să fie – așa cum fuseseră *Casa Scânteii* și construcțiile festivalului – *manifestul realist socialist* pentru construcția de locuințe. În luna ianuarie a aceluiași an, Consiliul de Miniștri emitea o hotărâre pentru construirea în București a primului lot de 1000 de apartamente finanțate din bugetul de stat, cele două mari șantiere ale momentului fiind cel din Bucureștii Noi (în completarea unora dintre construcțiile festivalului) și cel din Vatra Luminoasă. Și, așa cum rezultă din nenumăratele dosare de supraveghere a construcției aflate în arhiva primăriei București, cele două șantiere erau îndeaproape urmărite. Din imaginea prezentată pe coperta revistei *Știință și Tehnică* nu rezultă însă faptul că în astfel de ansambluri apartamentele erau în majoritate cu una sau două camere, cele de trei sau patru camere fiind o rară excepție[67]. Totodată, nu se menționa nimic despre faptul că pentru a putea oferi cazare în apartamente, conform promisiunilor politice, apartamentele erau astfel proiectate încât într-un singur apartament locuiau două familii, fiecare ocupând câte o cameră.



Ansamblu de locuințe în Brașov, coperta IV a revistei *Știință și Tehnică*, nr. 3, august 1954

66 Mihai Ștefan, *Constructorul*, 26 iulie 1952, p. 3.

67 Aceste excepții erau generate de situații speciale ale conformării blocului: accesul de la parter sau un gang, ca în cazul apartamentului din axonometrie.

Pe prima pagină a numărului din 28 august 1953 al săptămânalului *Contemporanul* era publicată o fotografie în lungul străzii Vatra Luminoasă, însoțită de un text care se încheia astfel: „Când peste câțiva ani, la sfârșitul planului cincinal, pomișorii de acum – cu crengile lor firave – vor fi adevărate umbrare, peste 50 000 familii vor fi fost mutate în alte locuințe."

Fotografia reprezenta însă un ansamblu de locuințe care fusese construit în mare parte până în 1939, parcelarea *Vatra Luminoasă*. Planul urbanistic era semnat de arhitecții I. Hanciu și Nicolae Aprihăneanu, angajați ai Casei Construcțiilor, proiectele locuințelor erau semnate de Horia Creangă și de aceiași Hanciu și Aprihăneanu. Ultima fază a ansamblului din Vatra Luminoasă a fost încheiată în 1946, prin construcția locuințelor de pe strada Maior Coravu; acestea erau – spre deosebire de locuințele din prima etapă – blocuri cu apartamente, cu două niveluri[68]. În afara unei șarpante foarte line, fațada construcțiilor amintea de arhitectura perioadei interbelice, prin marcarea șirurilor orizontale de ferestre. Locuințele publicate pe prima pagină a *Contemporanului* erau cele proiectate în anul 1933 de Nicolae Aprihăneanu și nicidecum cele finalizate în regimul de democrație populară. Este foarte posibil ca apariția acestei imagini să fi fost o eroare regretabilă, cum, de asemenea, este foarte posibil ca imaginea în cauză să fi fost preferată celei în care benzile orizontale ale construcției erau atât de vizibile. Așa cum nu poate fi exclusă posibilitatea ca faptul să fi fost fără importanță, în contextul în care, chiar și după 1952, apăreau imagini ale unei arhitecturi ce putea foarte ușor să fie supusă criticii de partid. Pentru aceasta pot fi aduse cel puțin două argumente: adresantul acestei propagande era prea puțin interesat de subtilități de acest fel, textul care însoțea imaginile clarificând orice posibilă nelămurire, iar una dintre caracteristicile propagandei din această perioadă a fost aceea de a șterge cu orice preț urmele trecutului. Uneori, prin schimbarea numelui construcției cu unul „roșu" sau asocierea clădirii unui eveniment socialist și prin adăugarea unor texte clarificatoare, clădirea se preschimba într-o realizare a noului regim.[69] În acest fel, nu numai realizări de arhitectură, dar multe alte inițiative au fost atribuite (prin minciună și omisiune) noului regim, de la linia ferată Bumbești–Livezeni, inaugurată pe 7 noiembrie 1948, la ansambluri de locuințe sau clădiri sociale, toate acestea fiind încă atribuite de memoria colectivă regimului comunist.

Eroii

După o parcurgere a tuturor publicațiilor în care au fost promovate, uneori cu lux de amănunte, construcțiile autohtone ale socialismului, reiese că se vorbea mai curând despre constructorii acestora și nicidecum despre autorii proiectelor, ale căror nume par să fie nesemnificative în noianul de nume de stahanoviști, muncitori și muncitoare, orfani, ceferiști sau mineri. În articolul din revista *Arhitectura* care descria proiectul *Casei Scânteii*, cu toate că sunt menționați nominal cei mai „valoroși experți sovietici" și academicienii-arhitecți care i-au îndrumat pe profesioniștii români, numele acestora din urmă nu sunt menționate nici măcar o dată; ca autor al proiectului era amintit „un colectiv restrâns", format, se înțelege, la îndrumarea partidului. Eroii principali ai construcțiilor socialismului erau cu totul alții decât arhitecții proiectelor: puteau foarte bine să fie ipsosarul Ghiță Costache[70], dulgherul Mihai Hamlischer, inginerul-șef, stahanovistul Constantin Mihăescu[71], tov. N. Danciu sau montorul de profile Ștefan Pajor[72]. Pentru acesta din urmă arta conceperii unui proiect de arhitectură nu mai era un secret; el *explica* – într-o casetă informativă despre construcția clădirii din ziarul *Constructorul* – care fusese *metoda* folosită în concepția arhitecturală a *Teatrului Muzical*: „principiile arhitecturii sovietice" și tradiția românească.[73] De fapt, adevăratul Ștefan Pajor era chiar cititorul articolului, cel căruia îi era dedicat ziarul *Constructorul*. Implicarea vădită a adresantului propagandei în elaborarea *producției* artistice

68 Schimbarea în planul parcelării de la locuințe individuale la locuințe cuplate, înșiruite și, în ultimă fază, colective a fost o cerință a arhitecților de la Casa Construcțiilor, din motive economice. Astfel încât, în 1946, prin derogare de la regulamentul urbanistic al zonei, se aproba construcția locuințelor colective (Arhiva PMB, Dosar 27 (26)/1946).

69 În anumite cazuri construcțiile ridicate până în 1948 sunt *a posteriori* foarte specific localizate în timp, fiind considerate realizări ale regimului de democrație populară.

70 *Scânteia*, nr. 2636, 15 aprilie 1953.

71 *Constructorul*, nr. 185, 25 iulie 1953.

72 *Constructorul*, nr. 173, 30 aprilie 1953.

73 *Ibidem*.

era unul dintre instrumentele uzuale ale propagandei[74]. Pe de o parte, acest procedeu era parte integrantă din reformularea artelor ca instrument al propagandei, pe de alta, această metodă se referea la punerea în valoare a clasei muncitoare și, nu în ultimul rând, reprezenta o modalitate prin care era controlată adaptarea mesajului la adresant. Pe volumele literaturii de masă publicate la ESPLA, pagina de final conținea astfel de texte:

> Drag cititor, Te rugăm să ne scrii dacă ți-a plăcut această carte, dacă ai înțeles toate cuvintele și ce părere ai despre desene. De asemenea, ne interesează să aflăm părerea ta și despre alte cărți pe care le-ai citit, precum și ce dorești să mai citești. Scrie-ne pe adresa [...]

sau:

> Tovarășe cititor, Ce părere ai despre cartea de față? În ce măsură socotești că această carte contribuie la lupta pe care o duce poporul nostru pentru construirea socialismului și pentru apărarea păcii? Ce învățăminte ai tras din lectura cărții? (coperte, ilustrații, punere în pagină, etc. Te rugăm ca toate aceste păreri să ni le comunici pe adresa [...].[75]

În realitate, arhitecții români știau tot atât de multe despre metoda realismului socialist ca și tinerii muncitori entuziaști pentru că, în fond, aceasta era o manieră total străină arhitecturii românești. Ca dovadă stă faptul că atunci când lui Octav Doicescu i s-a cerut proiectarea *Teatrului Muzical*, acesta a căzut în aceeași greșeală în care căzuseră confrații săi ruși, recurgând la o reinterpretare a limbajului Renașterii.[76] Atașat tradiției (fapt demonstrabil prin proiectele și textele sale de arhitectură din perioada interbelică) și combatant suficient de vehement al „mașinismului", fascinat de profunzimea arhitecturii clasice, deși înțelegând absurditatea rigorilor acestei arhitecturi în fața funcțiunilor moderne[77], Doicescu a eșuat și el, pe cât se pare, primind critici aspre pe linie politică. Miezul declarat al criticilor era imaginea mult prea arhaizantă a arhitecturii propuse de Doicescu și neînscrierea în coordonatele „epocii noi". Chestiunea nu se punea în termeni de orientare în timp – paseism *vs* modernitate –, ci de orientare „culturală". În fapt, raportarea la modelul sovietic, el însuși reprezentând o arhitectură arhaizantă, nu ar fi fost altceva decât o altfel de abordare istorică; și anume, una angajată politic. Iar sensul criticilor era orientat către rolul educativ al arhitecturii și către partinitatea ei, căci, odată construită, ea urma să influențeze „educația artistic-ideologică a milioane de oameni"[78].

Către o arhitectură a Bucureștiului era titlul sub care au fost tipărite, în perioada interbelică, textele rostite de Horia Creangă, Marcel Iancu și Octav Doicescu cu ocazia unei conferințe. Dintre cei trei autori, Octav Doicescu era cel care avea o poziție temperată, tot el era însă cel care scrisese în textul său, intitulat „Spiritul arhitecturii Bucureștilor":

> De pildă, o casă construită, fiindcă trecem pe stradă, suntem obligați să o vedem. Dacă această casă nu împlinește cel puțin condițiunile de corectitudine estetică, indispune pe cei cari au deja o educație de sesizare a frumosului, iar ceilalți, cari ar trebui să primească această educație elementară din ambianța critică, sunt sortiți să rămână la factorii de comparațiune minoră. Ceea ce micșorează spiritualitatea omului și a cetății.[79]

---

74 Ca dovadă a acestui fapt stau expozițiile muncitorești de artă plastică, promovate încă din 1945 (*Expoziția muncitorească de artă plastică*, iulie 1945, Craiova, Tiparul Scrisul Românesc, 1945).

75 Maria Banuș, *București, oraș iubit*, București, Editura Tineretului, 1953, și Ștefan Andrei, *Noul oraș*, București, ESPLA, 1952.

76 Unul dintre primele proiecte care ar fi trebuit să facă parte din procesul de implementare a realismului socialist în arhitectura sovietică a anilor '30 a fost clădirea de locuințe de pe strada Mohovaia din Moscova. Joltovski, autorul proiectului și totodată autor al traducerii în limba rusă a lui Palladio, făcând parte din tabăra tradiționaliștilor, a recurs la „limbajul clasicilor", eșuând lamentabil în fața realismului socialist, clădirea fiind trecută oarecum sub tăcere.

77 Octav Doicescu era, alături de nume precum G.M. Cantacuzino, P.E. Miclescu, Titu Evolceanu ș.a., redactor al revistei *Simetria*, revistă care, datorită orientării sale, a reușit să supraviețuiască până în 1947.

78 Cuvântarea lui Iosif Chișinevschi la *Lucrările Conferinței de constituire a Uniunii Arhitecților din RPR*, în *Constructorul*, 27 decembrie 1952, p. 2.

79 Octav Doicescu, „Spiritul arhitecturii Bucureștilor", în *Către o arhitectură a Bucureștilor*, București, Editura ziarului *Tribuna edilitară*, [1934], p. 40.

Doicescu demonstrase, de fapt, cu ani în urmă, că era conștient de rolul educativ al arhitecturii, iar în variantele sale de proiect pentru *Teatrul Muzical* încercase cu siguranță să atingă tocmai acele calități ale unei *arhitecturi adevărate*, astfel alcătuite încât să depășească moda.[80]

Într-un fel, se poate spune că, în acest mod, Octav Doicescu, deși până atunci avusese „referințe bune"[81], era pe cale să devină un „dușman al poporului", sabotând, prin proiectul nereușit al *Teatrului Muzical*, corecta educație artistică a oamenilor muncii. Regimul comunist nou instituit se baza pe un sistem care alterna coerciția cu conferirea de distincții, greșelile fiind scoase în evidență, în timp ce „faptele bune" erau afișate pe un panou de onoare. Amânat în anul 1948, primul Premiu de Stat pentru arhitectură au fost acordat printr-o hotărâre a Consiliului de Miniștri pentru anii 1950–51[82] lui Horia Maicu și Nicolae Bădescu pentru *Casa Scânteii*. În anul 1952, Premii de Stat li se acordau lui Petre Antonescu pentru lucrările proiectate pentru Ministerul Construcțiilor[83], lui Duiliu Marcu pentru interioarele palatului Consiliului de Miniștri și lui Richard Bordenache pentru *Centrul de odihnă* de la Snagov. Cu toate că fusese criticat pentru felul în care finalizase proiectul, Octav Doicescu primea unul dintre Premiile de Stat pe anul 1953, alături de P.E. Miclescu, premiat pentru teatrul de vară din parcul „Nicolae Bălcescu", ambele reprezentând clădiri ridicate cu ocazia Festivalului Mondial al Tineretului.

În acest fel, Premiile de Stat erau pe de o parte un mod de confirmare a statutului aparte al arhitecturii și al interesului statului pentru acest domeniu. Pe de altă parte, Premiile de Stat făceau asocierea între arhitectura socialistă și numele unor arhitecți cu adevărat prestigioși, care se alăturaseră noului regim ca „tovarăși de drum". Cu siguranță nu este întâmplător nici faptul că, odată cu acordarea premiilor, portretele arhitecților apăreau în revista *Arhitectura*, asemeni felului în care erau publicate portretele stahanoviștilor și fruntașilor în muncă în gazetele muncitorești.[84]

În afara mitului

În 1952, apărea la Editura de Stat pentru Literatură și Artă primul roman al tânărului scriitor Ștefan Andrei, intitulat *Noul oraș*, având ca pretext tematic construirea orașului muncitoresc *Steagul Roșu* din Brașov.

Romanul, departe de a reprezenta o operă literară și fără nici o urmă de subtilitate, descrie cu precizia unei camere de filmat dificultățile organizării de șantier printr-o succesiune de dialoguri care se întind pe parcursul a aproape 500 de pagini. Vocile personajelor din roman par fie colaje din articolele ziarelor, fie lozinci desprinse din textele documentelor de propagandă, înșiruind una câte una toate temele predilecte ale propagandei. Referințele la arhitectura orașului sunt tot atât de sumare ca cele prezente în articolele cotidienelor de masă, identificând arhitectura strict ca o rezultantă a sloganurilor ideologice:

> Problema trebuie văzută în ansamblul orașului, gândi cu voce tare Neacșu. Cartierul trebuie construit în așa fel încât, chiar dacă nu este decât o fărâmă din problema generală a regiunii,

---

80 Într-unul dintre ultimele numere ale revistei *Simetria*, articolul de fond, semnat de Octav Doicescu și G.M. Cantacuzino, era intitulat „Valori Permanente", în care se regăsește ideea adevăratei arhitecturi (*Simetria*, nr. VII, 1946, p. 17).

81 În anii '40, Octav Doicescu fusese, alături de Marcel Iancu și Mac Constantinescu, implicat în primele acțiuni ale asociației Amicii URSS, aflată în ilegalitate și transformată după 1944 în Asociația Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS).

82 *HOTĂRÂREA 2545 a Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Române privind decernarea Premiului de Stat al Republicii Populare Române și atribuirea titlului de Laureat al Premiului de Stat al Republicii Populare Române pentru lucrările efectuate în anii 1950 și 1951*. Autorilor Termocentralei de la Doicești și ai furnalului de Hunedoara le erau atribuite aceleași premii.

83 Ministerul Construcțiilor și Industriei Materialelor de Construcții.

84 Înălțarea și decăderea unor personaje ca Ștefan Pajor – despre care se poate spune cu certitudine că a existat – își găsește o bună descriere în filmul regizorului polonez Andrzej Wajda din 1976, *Omul de marmură*. Regizorul critica pentru prima dată în mod public eșecul culturii staliniste, al realismului socialist și al sistemului de mituri inventat odată cu acesta. Filmul este țesut în jurul poveștii unei tinere jurnaliste plecate în căutarea unuia dintre eroii anilor '50, de altfel un personaj real, pe nume Piotr Oziansky. Acesta fusese zidarul stahanovist pus în lumină de propagandă ca „mascotă" a construcției orașului muncitoresc Nowa Huta (în fapt un cartier industrial de mari dimensiuni, ridicat ca pandant socialist al orașului istoric Cracovia). În spiritul realismului socialist, personajului urma să i se ridice o statuie de marmură. Statuia fusese începută și nefinalizată, fiind uitată într-un depozit, alături de altele asemenea ei, iar personajul, deși încă în viață, rămâne complet necunoscut publicului, recalificat și pierdut undeva, ca muncitor într-o fabrică.

să se integreze într-un vast plan de perspectivă, îndrăzneț, care să studieze în mod științific o creștere logică a noului oraș.[85]

Înțesat de explicații tehnice, bine documentate în cifre, într-un limbaj apropiat publicațiilor de popularizare a științei și culturii, textul include și descrieri ale noilor materiale și tehnici de construcție:

Câteodată, nepriceput fiind în tainele constructorilor, se întâmplă să intri într-o odaie modernă și să rămâi uimit de netezimea strălucitoare a unui perete care este atât de îngrijit lucrat, încât ai impresia că fiecare centimetru pătrat a cerut toată atenția tencuitorului. Dacă ai trece vârful degetelor peste perete și l-ai pipăi, n-ai simți nici un grăunte de nisip, nici o fisură, nici o asprime. Acest fel de tencuială se numește *glet*.[86]

Pe fundalul creat de șantierul cuprins de tumultul luptei pentru depășirea planului, romanul aducea în prim-plan personaje a căror caracterizare pare să fie decupată din aceeași presă de masă. O recenzie destul de elogioasă a cărții, apărută în *Viața Românească* și semnată de Mihai Gafița, evidenția corectitudinea alcătuirii personajelor[87]. Atât momentul apariției, cât și modul alcătuirii romanului lasă de înțeles faptul că acesta nu era decât o altă modalitate prin care erau celebrate împlinirile socialiste.

La polul opus se află cele două romane ale lui George Călinescu, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. La puțin timp după publicare, romanele lui Călinescu a fost retrase și aspru criticate, pentru ca mai târziu să fie reabilitate. Scrise în maniera proprie lui Călinescu, romanele sunt o adevărată radiografie a momentului schimbării regimului. După propriile afirmații, „[…] misiunea unui romancier al construcției socialiste este, bineînțeles, de a arăta cum elementul la început obtuz se luminează treptat de conștiința cea mai înaintată”[88]. În fond, romanele-pereche ale lui Călinescu urmăresc să îndeplinească această misiune: Ioanide, un arhitect care practica în perioada interbelică, făcând parte dintre cei de orientare tradiționalistă, dar cu o perfectă înțelegere a sensului modernității, a devenit, după schimbarea regimului politic, *tovarăș de drum* al noii puteri, ajungând, pe parcursul angrenării sale în noua structură, să-și asume ideologia sistemului. Totuși, romanele lui Călinescu pot fi cu ușurință interpretate într-o a doua cheie, prin care transpare încercarea la care a fost supusă societatea românească interbelică și uneori absurditatea situației în care aceasta se afla. Pe fondul vieții în plin proces de transformare, Călinescu detașează rolul special pe care Statul îl promitea arhitectului, focalizând romanele pe personalitatea arhitectului. Așa cum demonstrează Mariana Celac în textele sale, personajul principal al celor două romane reflectă într-o bună măsură soarta mai multor arhitecți care au supraviețuit perioadei, dar în același timp are o identitate demonstrabilă.[89] Autoarea îl recunoaște în figura lui Ioanide pe Octav Doicescu și, într-o oarecare măsură, pe însuși autorul romanului.

Într-un pasaj din romanul *Scrinul negru*, Ioanide reflectează asupra unor proiecte de arhitectură: o gară monumentală, un magazin universal, un cartier muncitoresc și o stațiune balneară. Acestea au fost unele dintre principalele programele de arhitectură pe care, în realitatea anilor ’50, partidul le promitea sistematic sub semnul creșterii nivelului de trai al oamenilor muncii. În roman, inițiativa îi aparținea lui Ioanide: „Obsedat de construcțiile pe suprafață întinsă și nerăbdător de a le vedea înfăptuite, propunea, deocamdată, patru înfăptuiri arhitectonice în spirit socialist. Cel puțin așa le socotea el.”[90] În continuare, urmează o descriere a celor patru proiecte care subliniază încă o dată aplecarea arhitectului către spiritul Renașterii. Deși probabil că înțelesese spiritul realismului socialist, Călinescu părea să nu agreeze această manieră de exprimare. Se poate spune că o dovedise destul de timpuriu, când, în urma unei vizite în 1948 în Uniunea Sovietică, descria statuile din stația de metrou Piața Revoluției

---

85 Ștefan Andrei, *Noul oraș*, p. 15.

86 *Ibidem*, p. 427.

87 Mihai Gafița, „Se construiesc orașe noi”, în *Viața Românească*, nr. 1, ianuarie 1953, pp. 279–291. O altă recenzie a cărții, semnată de D. Micu, comentează în același fel „caracterul” personajelor și subliniază în plus faptul, greu de admis, că „Deficiențele de ordin artistic ce se găsesc în *Noul oraș* nu se datoresc numai lipsei de experiență a autorului ci, în foarte mare măsură, insuficienței clarității ideologice.” Articolul continuă pe același ton. *Contemporanul*, nr. 49 (322), 5 decembrie 1952.

88 George Călinescu, „Romanul construcției socialismului”, în *Contemporanul*, nr. 347, 29 mai 1953, p. 3.

89 Mariana Celac, „Arhitectul B. Ioanide (1887–1964)”, „Ioanide la cincizeci de ani: ‚Nu sunt Michelangelo, dar aș vrea să fiu’”, în *Secolul 21*, *7 Teme*, nr. 7–12, 2009, pp. 208–225.

90 George Călinescu, *Scrinul negru*, București, ESPLA, 1960, p. 492.

din Moscova.[91] Călinescu își exprima fără ocolișuri îndoiala asupra calităților artistice ale lucrărilor, dar părea să accepte ca valabilă o atare modalitate de reprezentare dat fiind scopul „educativ" al demersului artistic.[92] Se poate spune că în acest fel autorul accepta primatul angajamentului politic al artei și rolului atribuit acesteia. Cu toate acestea, un atribut important al celor două romane ale lui Călinescu este acela că reușesc să creeze o punte de legătură (una dintre puținele) între vechea și noua societate. Iar eșecul lui Călinescu în fața realismului socialist e comparabil cu eșecurile unor arhitecți ca Doicescu.

Propaganda a propus un sistem de îndoctrinare complicat, aparent foarte eficient și bine pus la punct, dar care avea de fapt o oarecare incoerență, în pofida instituirii unui control strict. Una dintre ideile fundamentale care trebuiau transmise către cei vizați de ea era cea a rupturii dintre cele două lumi: cea trecută – cosmopolită și cea viitoare – socialistă. Prezentul, care era tocmai veriga de legătură dintre ele, se afla în afara acestui joc; or, cele două romane ale lui Călinescu conferă existență tocmai acestui prezent, prin intermediul căruia urzește legătura dintre viața burgheză și cea socialistă a arhitectului.

Arhitectura a făcut parte din sistemul complicat al propagandei comuniste, în care juca rolul unei demonstrații a materializării concrete a promisiunilor politice. Temele pe care propaganda le-a folosit, ilustrate prin intermediul arhitecturii, au contribuit în mod decisiv la constituirea unora dintre miturile comunismului. Mobilizarea arhitecturii în slujba propagandei a fost cu certitudine un moment calculat, ce poate fi identificat în anul 1952, când preocuparea pentru aplicarea preceptelor realismului socialist a devenit foarte explicită. Mai puțin clar a fost însă momentul părăsirii acestei scene, iar confuzia politică ce a urmat morții lui Stalin (1953) întărește această nesiguranță.

Modul în care arhitectura a fost angrenată în sistemul propagandei depășește cu mult stricta utilizare a produsului final de arhitectură, care, de multe ori, nu întrunea toate calitățile ideologice necesare. Folosirea arhitecturii în propaganda vizuală și în cea prin cuvânt a suferit o evoluție în ceea ce privește conținutul și mesajele transmise. Într-un sistem care, în aparență, era supus unui control drastic, par să fi existat scăpări. Acestea rezultau, pe de o parte, din distorsionarea intenționată a adevărului, pe de alta, din erori sau dintr-o relație inadecvată între imagine și textul însoțitor, în condițiile unui dezinteres pentru conținutul imaginii. Capetele de afiș ale propagandei prin arhitectură au fost în mod cert construcțiile-vedetă, a căror expresie arhitecturală era atent dirijată politic. Construcțiilor iconice li se alăturau ansamblurile, cartierele sau orașele muncitorești[93], pentru care miza realismului socialist, și deci corecta orientare politică a esteticii, a apărut abia după 1954.[94]

Însă, spre sfârșitul anilor '50, începea, totodată, reabilitarea esteticii arhitecturale. Dacă, pe de o parte, imaginile de arhitectură considerate publicabile trebuiau subordonate pe cât posibil preceptelor realismului socialist, erau publicate concomitent exemple ale unei arhitecturi libere de constrângerile estetice.

Acest context poate fi ilustrat de emisiunea de timbre tipărite în 1959, cu ocazia aniversării a 500 de ani de istorie a Bucureștiului: în serie, stăteau la egalitate *Ateneul Român*, un exemplu de arhitectură clasică consacrată, *Casa Scânteii*, *Stadionul „23 August"*, *Teatrul de Operă*, monumente ale realismului socialist și *Blocul Aro*, clădire emblematică a modernismului românesc.

91 Deși cu miză importantă, stația de metrou proiectată de Duskin în 1938 fusese considerată un eșec în privința arhitecturii.

92 George Călinescu, *Kiev, Moscova, Leningrad*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1949, p. 34.

93 Și alte programe sociale subordonate temei creșterii nivelului de trai al muncitorilor: policlinici, creșe magazine, stațiuni balneare etc.

94 Până în acest moment, propaganda prin locuință (și programe sociale) poate fi văzută mai ales ca o propagandă prin infrastructură.

Preocupări privind designul în România socialistă (1969–1989): învățământul superior de design între teorie și practică

Mirela Duculescu

Considerații introductive

Considerăm că este relevant și sugestiv ca cercetarea privind apariția școlii românești de design în conjuncție cu practica promoțiilor de designeri (1969–1989) să fie realizată din perspectiva învățământului superior de design, deoarece reflectă cel mai clar problematica, incertitudinile și frământările specifice deschizătorilor de drumuri. În plus, această abordare este semnificativă pentru studiul de față, deoarece ea se constituie într-o oglindă locală a circumstanțelor în care apare designul în România în perioada sa socialistă (1969–1989) și funcționează (mai degrabă conjunctural) în grila ideologiei est-europene. Democrația socialistă și designul înțeles prin filtrul ideologic al educației culturale în Europa de Est (ca parte a unui context cultural mai larg, cu accent pe rolul jucat de design în viața cotidiană a societăților ce tindeau spre comunism) reprezintă un subiect actual de cercetare, recuperare și reașezare pe scara istoriei designului modern (modernismul însuși fiind, cum se știe, o construcție teoretică vest-europeană, pusă de la o vreme încoace sub lupa cercetătorilor).[1] În așa-numitul „bloc socialist" a existat o diferențiere și o manifestare non-monolitică a practicii în ceea ce a fost definit eterogen, atât din interior, cât și din exterior, ca design socialist (design practicat în societatea guvernată de principii socialiste de influență sovietică), prin delimitare și distincție față de designul capitalist.[2]

Cercetarea noastră își propune să configureze istoria designului românesc, născut în perioada socialistă, încercând să răspundă la întrebări precum de ce și cum a apărut și s-a dezvoltat designul industrial românesc și a încercat să se așeze în raport cu contextul european, schițând astfel etapele unei istorii relativ tinere a practicii designului din România. Ne vom referi la preocupările privind contextul în care apar și se manifestă școala de design de la București (1969) și cea de la Cluj (1971), formulând întrebări simple și legitime: de ce a fost nevoie de design; ce s-a înțeles la vremea respectivă prin design; cum era receptată definiția acestui domeniu prin filtrul ideologic; cui se adresa designul (industriei și necesităților din fabrici, cetățenilor care aveau nevoie de obiecte de uz zilnic?); cine era îndreptățit să practice design în România (arhitecți, designeri, artiști – o dispută care a existat și a persistat surd).

---

1 Cel mai persistent model al istoriei designului modern, formulat în 1936 și extrem de influent până în anii '70, care nu e scutit de abordări discutabile, este de filiație britanică și i se datorează lui Nikolaus Pevsner, care se preocupă printre primii de subiect (*Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936; New York, Muzeul de Artă Modernă – MoMA, 1949); el stabilește un parcurs genealogic al arhitecturii și designului Mișcării Moderne, în care atât Nordul și Estul Europei, cât și alte culturi non-occidentale sunt excluse prin ignorare. Pevsner evidențiază legătura dintre originile designului modern, industrializare, economie și hegemonie politică etc. Victor Margolin, unul dintre cei mai importanți istorici și teoreticieni contemporani ai designului, a revizuit critic, din perspectivă postcolonială, modelul lui Pevsner. V. Margolin, „A World History of Design and the History of the World", în *Journal of Design History*, vol. 18, nr. 3, 2005, pp. 235–243; Victor Margolin, *World History of Design*, London, Bloomsbury Academic, 2015.

2 De exemplu, designul din Republica Democrată Germană (RDG) s-a revendicat insistent de la școala Bauhaus, disputată ca moștenire legitimă de vestul și estul Europei postbelice. Comparativ cu alte state socialiste din Europa de Est, RDG avea o puternică tradiție legată de design, industrie și societate, care avea să se confrunte cu paradigma comunistă. Prin designerul est-german Martin Kelm, student al lui Mart Stam (fost profesor la Bauhaus) s-a cimentat legătura oficială dintre design și ideologie, deoarece el împărtășea politica de partid, fiind membru al Partidului Unității Socialiste din Germania (SED) din 1962; el a scris o carte semnificativă, *Produktgestaltung im Sozialismus* (*Designul de Produs în Socialism*), 1971, în care demonstra importanța designului de produs în societatea socialistă. Director al Institutului Central pentru Design, el este numit secretar de stat pentru design de produs. În 1972, Institutul Central pentru Design condus de Kelm este redenumit *Amt für industrielle Formgestaltung* (AiF, Oficiul de Stat pentru Design Industrial), iar în 1973 este promulgată legea potrivit căreia toate fabricile erau obligate să angajeze designeri industriali aprobați de AiF. Eli Rubin, „The Formula of Socialism without Ornament. Consumption, Ideology, and the Fall and Rise of Modernist Design in the German Democratic Republic", în *Journal of Design History*, vol. 19, nr. 2, 2006, pp. 155–168.



Vedere a intrării în sala Expoziției Republicane de Design (design industrial, design ambiental, design grafic), organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Artiștilor Plastici, Consiliul Național pentru Știință și Tehnologie și Uniunea Arhitecților, Sala Dalles, București, decembrie 1982–ianuarie 1983
FAD Design, Diateca UNArte

Din punct de vedere metodologic, studiul critic, axat pe consultarea surselor primare și secundare, are în vedere două paliere. Este vorba, întâi de toate, de o presupoziție metodologică de ordin general, care se referă la problematizarea istoriografiei, în sensul criticii implicite a istoriei canonice a designului modern prin includerea designului din România socialistă; al doilea palier este o metodă de analiză care folosește interviuri structurate cu principalii actori ai domeniului. Chiar dacă are limitări și constrângeri determinate de ambiguitatea transmisă prin istoriile orale subiective ale celor implicați (dezbătându-se însuși faptul dacă s-a făcut sau nu design în România) sau de lipsa informațiilor consemnate și pierderea unor arhive, studiul privind designul în România reprezintă o verigă istoriografică importantă, care se înscrie în interesul recent pentru recuperarea și integrarea designului socialist în context general și în studiile despre socialism și designul modern.[3]

Repere istorice: premise ale designului în artele decorative din România (1900–1944)

Primele preocupări concrete, premergătoare afirmării designului ca profesie autonomă, legate de importanța și utilitatea artelor decorative în România apar la sfârșitul secolului al XIX-lea și se manifestă prin problematizări teoretice, dezbateri publice și încercări practice integrate în contextul economic și socio-politic european. Ele sunt gândite pe marginea raportului dintre arte, industrializare (înțeleasă în sensul primar de activitate productivă, efort susținut depus în vederea unui scop practic), reformă socială, stat național și modernitate. În acest context au existat câteva momente istorice esențiale pentru stabilirea formelor de educație și a practicii românești în artele decorative ce prefigurează designul, ca urmare a influențelor europene; necesitatea de a înființa în România un sistem de „școlire" în meșteșuguri artistice a fost susținută de personalități ale artei și culturii care accentuau importanța democratizării artelor și a artelor decorative ca factor esențial al dezvoltării oricărei industrii și al afirmării unui stat național puternic.[4]

După Primul Război Mondial ia naștere învățământul alternativ pentru ceea ce se va numi mai târziu design, și anume Academia de Arte Decorative (1924–1929), condusă de letonul Andrei Vespremie, instituție percepută ca semn al modernității și sincronizării cu cultura europeană.[5] Motorul modernismului în România și inițiator al expoziției din 1924 a fost arhitectul Marcel Iancu. El promovează în revista de

---

3 David Crowley și Jane Pavitt (ed.), *Cold War Modern: Design 1945–1970*, London, V&A Publishing, 2008; David Crowley și S. Reid (ed.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, Berg Publishers, 2000; R. Oldenziel și K. Zachmann (ed.), *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users (Inside Technology)*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009; Greg Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010 etc.

4 Pentru un scurt istoric privind artele decorative în România (1900–1944) – învățământ și practică, școlile de arte și meserii, vezi Mirela Duculescu, „Mapping the Narrative of Romanian Design", în catalogul expoziției *Common Roots. Design Map of Central Europe*, Holon Design Museum, Israel, 15 noiembrie 2012–2 martie 2013, pp. 22–35.

5 „Academia de arte decorative", în *Contimporanul*, nr. 52, 1925, p. 7. În paralel cu manifestările moderniste continuă activitatea industriașilor români în spiritul Arte și Meserii. Un exemplu este chiar revista industrială *Arte și Meserii* (1919–1940), fondată pe 1 aprilie 1919 la Covurlui (Galați) pentru educația și cultura meseriașilor, care prezintă, printre altele, realizări românești și idei novatoare, ca de pildă „Femei inginer în fabrică" de Gică Dima, în *Arte și Meserii*, nr. 256–257–258/iul.–aug.–sept., 1940, p. 12. Fondată inițial, se pare, de Max Hermann Maxy după modelul Bauhaus, sub numele Studioul Artei Deconstructiviste, Academia ia naștere după expoziția românească din 1924, care reprezintă un moment important pentru integrarea României în avangarda europeană. M.H. Maxy era interesat de artele aplicate și a realizat o serie de obiecte domestice pentru interior. Carmen Popescu, coord., „M.H. Maxy – Arta interiorului modern", în *Spațiul modernității românești 1906–1947/The Space of Romanian Modenity*, București, Fundația Arhitext design, pp. 62–63; Irina Cărăbaș, „The Shadow of the Object. Modernity and Decoration in Romanian Art", în *(Dis) continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the First Half of the 20th Century*, Carmen Popescu (ed.), București, Editura Simetria, 2010, pp. 101–140.

avangardă *Contimporanul* tipuri proprii de amenajări și mobilier modernist, precum și teorii ale modernismului internațional.[6] În aceeași perioadă se manifestă în România un interes local pentru școala Bauhaus, o instituție-pionier pentru educația și formarea în arhitectura și designul modern, unde se înscriu și studenți de cetățenie română.[7]

Avansăm ipoteza că obiectele utile cumpărate și folosite de populația urbană până la instaurarea comunismului erau în marea lor majoritate fie importate și vândute ca atare, fie lucrate în fabrici locale – pe măsură ce România se industrializează – după modele străine. O excepție notabilă și un mit totodată este primul automobil românesc produs în 1947 la Reșița, „automobilul popular [...] pentru punga noastră, pentru șoselele noastre", în uzinele industriașului (inginer) Nicolae Malaxa, după un proiect pentru caroserie semnat de arhitectul Stan Bortnowski[8], al cărui prototip a fost realizat de ingineri români și coordonat de ing. Petru Carp. O altă inițiativă românească interbelică deschizătoare de drumuri este designul de caroserie și interioare pentru automotoare (de exemplu, trenul aerodinamic nr. 100) semnat de arhitectul Horia Creangă, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai modernismului.[9]

Deși limitate numeric și poate lipsite de anvergura evenimentelor majore, aceste momente au conturat mentalitatea și atmosfera în care apar, în preajma și după al Doilea Război Mondial, primele forme de învățământ modern de design din România. Una din primele inițiative concrete, ce reflectă răspunsul învățământului de design la nevoile societății, este decizia Școlii de Arte Frumoase din Timișoara, în 1941, de a se transforma în Școala de Arte Decorative, cu scopul „formării de artiști capabili să creeze modele pentru toate industriile care se referă la decorul casei și al străzii"[10].

Preocupări privind designul în România: perioada 1945–1970

Perioada după 1945, când proprietatea privată este confiscată treptat și apoi naționalizată (1948), trecând în așa-zisa proprietate obștească, se caracterizează prin producerea predominantă a obiectelor pentru industria grea[11] în cadrul planurilor cincinale. Se fabrică și „bunuri de larg consum", și „articole casnice", unele copiate probabil după modele străine adaptate de arhitecți și ingineri sau chiar după licențe cumpărate (ca în cazul Dacia Renault[12]) sau – sugerează anumite surse – copiate fără a plăti și apoi modificate (fie prin aducerea de documentații și/sau studierea pe viu a unor obiecte, fie prin participarea la târguri internaționale și fotografiere).

Grija noului stat pentru furnizarea de „obiecte de folosință îndelungată" (autoturisme, mobilă, televizoare, frigidere, mașini de spălat rufe, aspiratoare, mașini de gătit) pentru populație se suprapune cu preocuparea Ministerului Industriei Construcțiilor de Mașini împreună cu Ministerul Comerțului Interior și Comitetul de Stat al Planificării de a calcula necesarul de bunuri pentru cetățeni și de a trasa directive în acest sens. Potrivit *Minutei asupra hotărârilor și indicațiilor date în ședința din 14 septembrie 1964*, desfășurată la cel mai înalt nivel politic și purtând ștampila „secret"[13], s-a cerut să se prospecteze piața externă pentru realizarea de „fabrici noi pe bază de colaborare cu firme de renume mondial

---

6 Printre altele, scopul era de a forma „gustul public" și de a realiza „succese practice". Vezi *Contimporanul*, nr. 100, toamna 1931, p. 2. Expoziția românească are loc în același an cu cea organizată la Stuttgart de Deutscher Werkbund, *Die Form ohne Ornament*, ce promova ideea inutilității ornamentului în arhitectura și designul modern.

7 De exemplu, timișoreanul Oskar Reimer frecventează cursul preliminar de la Bauhaus din semestrul de iarnă în 1929. Oskar Reimer s-a născut la Timișoara în 1910. Din păcate, nu am identificat alte informații despre biografia sa și activitatea de la Bauhaus. Vezi Folke F. Dietzsch, Dipl. Ing., *Die Studierenden am Bauhaus*, disertație (A), Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1990, *Anlage 1: Zusammenstellung der Studierenden nach der Datenbank Bauhaus*, p. 238, Arhiva Bauhaus din Berlin. Avansăm ipoteza că Oskar Reimer a urmat cursul preliminar (*Vorlehre*), fără a-și continua studiile.

8 Materiale de promovare cu primele automobile produse, fotografii de atelier și o perspectivă a caroseriei de automobil fabricat la Uzinele Malaxa, aparținând arhitectului Stan Bortnowski (1914–2009) se află la București în arhiva fiului său, arhitectul Ștefan Bortnowski. Interviu cu Ștefan Bortnowski, martie 2013.

9 Radu Patrulius, *Horia Creangă – omul și opera*, București, Editura Tehnică, 1980, pp. 56–57.

10 Ileana Pintilie, „Școala de Arte Frumoase din Timișoara", în *Arta*, nr. 7–8, 1982, p. 40.

11 Un factor de mândrie pentru România socialistă este tractorul românesc IAR-22, fabricat în 1947. Vezi Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973, p. 77, fig. 2.33.

12 Gheorghe Cioară, ing., ministrul Comerțului Exterior, *Notă cu privire la încheierea contractului cu firma Renault pentru achiziționarea licenței de fabricație a autoturismelor (1966)*, Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), fond CC al PCR – Secția Economică (1966–1977), Dosar 66/1966, f. 1–3.

13 *Minuta asupra hotărârilor și indicațiilor date în ședința din 14 septembrie 1964*, ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică (1920–1965), Dosar 28/1964, fila [de aici înainte f.] 12. La ședință erau prezenți reprezentanți ai celui mai înalt eșalon de partid – Gheorghe Gheorghiu-Dej, Chivu Stoica, Ion Gh. Maurer etc.

pentru însușirea în țară a producției de frigidere, mașini de spălat rufe, aspiratoare și mașini de gătit" destinate producției „atât în țară, cât și pentru export" (Italia, Republica Federală Germană etc.).[14]

Statul era conectat, prin acțiunile sale oficiale și prin organisme specializate, la designul practicat în fostul bloc sovietic și la cel capitalist, precum și la eventualele schimburi și influențe formale. Statul român participa la târguri din țările socialiste cu tradiție, precum cel de la Leipzig (1952[15], 1964, 1965) sau Brno, Plovdiv, Zagreb (1971)[16], dar și la târguri occidentale (Londra 1964, Frankfurt 1965), unde designul expozițional al pavilionului României era executat de arhitecți[17]. Mai mult, statul socialist a desfășurat continuu o politică agresivă de export și achiziționare de contracte de producție vizând firme străine. Un exemplu al acestei strategii este revista *Foresta*, publicată în trei versiuni – engleză, franceză și germană – de Camera de Comerț a Republicii Socialiste România, cu distribuție în străinătate[18]. Era tipărită în condiții grafice excelente (grafică de calitate, coperți plastifiate, policromie, inserții de reclame *full page* pentru mobilierul TehnoforestExport, care producea modele istorice de scaune, coloniale sau în stil modern scandinav) și publica articole de promovare a turismului și industriei românești pentru export. România ar fi avut contracte cu firme din Germania Federală și SUA pentru diverse modele de scaune, iar revista promova și tradiția românească în prelucrarea lemnului (schifurile și viorile de la Reghin).[19]

Specialiștii familiarizați, prin natura profesiei, cu proiectarea de obiecte de uz casnic și amenajări de interior erau în special arhitecți, care aveau cunoștințe și informații, chiar dacă indirecte, despre designerii și marii producători occidentali. Arhitecții români din această perioadă se ocupau cu proiectarea de mobilier interschimbabil, mobilier de uz curent pentru sufragerie și cameră de tineret[20] sau amenajarea de complexe comerciale[21]. Se poate presupune că arhitecții erau la curent (și poate se documentau direct), cel puțin cu realizările din domeniul mobilierului conceput și executat în Occident, deoarece unii dintre ei lucrau la pavilioanele și standurile demontabile cu care România era prezentă la diverse târguri și expoziții internaționale de profil. Arhitecții lucrau la proiectarea structurii, concepția designului și a finisajelor de interior, la designul expozițional (sistemul de expunere), signalectica exterioară și designul grafic de promovare a mărcilor și produselor românești destinate în general exportului. De exemplu, arhitecți angajați la Serviciul de proiectare al Camerei de Comerț a Republicii Socialiste România (arh. Mircea Lupu, arh. Sergiu Hanganu etc.) făceau parte din echipele de proiectare pentru târgurile internaționale de la Leipzig, Londra (1965), Moscova (1966) sau Toronto, Bruxelles, Frankfurt, Teheran (1969).[22]

O provocare și totodată o ambiție pentru tânăra economie socialistă a României a constituit-o instituirea în țară, în premieră, a unor categorii de expoziții (Expoziția Realizărilor Economiei Naționale a Republicii Socialiste România – EREN '69)[23] sau târguri (Târgul Internațional de la București – TIBCO 1970)[24], care să legitimeze și să promoveze realizările economiei centralizate a statului socialist în context național și internațional. Prin forța lucrurilor, arhitecții au fost specialiștii care au lucrat la proiectarea și amenajarea infrastructurii de expunere permanentă. Tot arhitecții sunt cei care se ocupă, în baza raportului istoric al profesiunii, cu amenajarea de interior, de conceptul general de amenajare

14 *Ibidem*, f. 18–19.

15 *Participarea RPR la Târgul de Mostre din Leipzig 1952*, ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică (1920–1965), Dosar 19/1952, f. 4–6.

16 Cornel Burtică, ing., ministrul Comerțului Exterior, *Notă ref. participarea RSR la târgurile internaționale organizate în luna septembrie 1971 în țările socialiste*, ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică (1966–1977), Dosar 1/1971, f. 57–60.

17 Vladimir Matiușov, arh., „Probleme actuale ale proiectării expozițiilor", în *Arhitectura*, nr. 2–3, 1966, pp. 56–79.

18 Vezi revista în limba engleză *Foresta. Romania Wood and Furniture Review* (1969–1987), versiunea în limba franceză (1969–1987) și versiunea în limba germană (1969–1987).

19 „Exporters offers: Racing and sport craft", în *Foresta*, nr. 2, 1969, p. 28; „Skill and Craftmanship", în *Foresta*, nr. 3, 1969, p. 28.

20 Vezi mobilierul pentru sufrageria Oreste, arh. Hasmig Seropian, producător Fabrica de mobile Cluj (1970) sau mobilier pentru camera de tineret tip I.P. 404, cu două paturi suprapuse, producător Fabrica de mobile Rădăuți (1970), în Paul Constantin, *Industrial Design*, București, Meridiane, 1973, fascicul final cu ilustrații, f. p.

21 Horia Constantinescu, arh., „Mobilarea și iluminarea complexelor comerciale", în *Arhitectura*, nr. 6, 1966, pp. 30–31.

22 Vladimir Matiușov, arh., Probleme actuale ale proiectării expozițiilor, pp. 56–79; Gheorghe Colea, arh., „România la expozițiile internaționale în 1969", în *Arhitectura*, nr. 6, 1969, pp. 76–82 etc.

23 Legitimându-se vag de la Luna Bucureștilor (1935), EREN '69 s-a desfășurat la complexul expozițional de la Piața Scânteii, amenajat cu această ocazie în pregătirea primei ediții a Târgului Internațional de la București 1970. Vezi „Expoziția Realizărilor Economiei Naționale", în *Arhitectura*, nr. 5, 1969, pp. 37–77.

24 Heinz Novac, arh., „Tîrgul Internațional de la București – 1970", în *Arhitectura*, nr. 6, 1970, pp. 2–17.

și proiectare de mobilier pentru spații publice precum Hanul Curtea Veche, braseria Monte Carlo sau Hotelul Intercontinental din București[25].

Apariția învățământului de design în România, în anii '70: premise, relațiile cu artele plastice și arhitectura

Au existat cel puțin două direcții de acțiune care au catalizat apariția învățământului superior de design în România anilor '70: cea a reprezentanților oficiali și cea a profesioniștilor din învățământ, cu posibile suprapuneri sau intersecții de interese și persoane, deoarece înființarea unei secții de design într-un stat centralizat avea nevoie de „binecuvântarea" politică. De asemenea, în paralel cu preocupările privind argumentarea necesității apariției designului în România au loc și dezbateri, discuții, mese rotunde privind definirea designului, desemnat multă vreme ca *estetică industrială* (în concordanță cu accepțiunea franceză[26] și, mai ales, cu cea sovietică[27]).

Asupra apariției și dezvoltării școlii românești de design își pun amprenta un număr de factori. Primul se referă la contextul politic și socio-economic, centrat pe utopia societății comuniste, care funcționa în grila generală a Războiului Rece. În sistemul economic centralizat care presupunea o economie non-concurențială, fiind bazat pe planul de producție întocmit de organele de conducere, designul era oarecum lipsit de miză; în teorie inovația era importantă, dar punerea în practică era deficitară, scopul designului fiind cumva deturnat.

Al doilea factor semnificativ este conjuncția dintre teorie și pedagogie în design promovată în reviste (*Arta*, în general, cele câteva publicații de documentare care au avut o viață scurtă, precum *Estetica Industrială (Design)*)[28] și experimentată de membrii grupului *Sigma* la Timișoara – Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan sunt cei mai proeminenți reprezentanți. Experimentul lor pedagogic era de foarte bună calitate și pregătea continuu terenul pentru o practică ce rămânea, cu toate acestea, deficitară. Flondor vorbea fără echivoc în articolul „Atitudini spre design", publicat în 1974, în volumul dedicat Seminarului Național de Design, despre „importanța ce o poate deține în calitatea procesului de proiectare comunicarea cu industria. Proiectarea fără beneficiar devine un nonsens"[29].

Specialiștii români s-au raportat atât la activitatea Vestului pe filieră Bauhaus, cât și – mai ales – la activitatea în design din RDG. Un interes pentru școala Bauhaus se observă prin analizele teoretice ale ideilor promovate de Tomas Maldonado la școala științifică de la Ulm și la urmașii postbelici ai Bauhaus-ului din Occident.[30]

Familiarizarea cu experiența acumulată la Bauhaus se poate observa și din unele dezbateri pe această temă. La 4 martie 1969 are loc o masă rotundă cu tema *Bauhaus și lecția sa*, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici, cu participarea lui Anatol Mândrescu, Radu Bogdan, a Adinei Nanu și a lui Ion Frunzetti.[31] Se pare că a existat o preocupare pentru design în relație teoretică cu filosofia Școlii

---

25 Dinu Hariton, arh., „Hotelul ‚Intercontinental – București'", în *Arhitectura*, nr. 5, 1971, pp. 6–25.

26 Potrivit definiției și teoriei designerului francez Jacques Viénot (1893–1959), sintagma nepotrivită *esthétique industrielle* sau *estetică industrială* a reprezentat echivalentul termenului *design industrial* în perioada 1950–1970, cu accent exagerat pe relația dintre categoria de frumos și producția industrială. Institutul de Estetică Industrială (*L'Institut d'Esthétique Industrielle*) fondat de Viénot în 1951 a editat celebra revistă *Esthétique industrielle*, care se reintitulează *Design – industrie* abia în 1967. Institutul va fi redenumit în 1972 Institutul Francez de Design (*L'Institut Français du Design*). Vezi Paul Constantin, *Industrial Design*, pp. 85–86; Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973, pp. 20–21.

27 Sintagma *estetică tehnică* sau *industrială* provine de la expresia *tehnicheskaya estetika* prin care designul industrial sovietic presupunea aplicarea de metode științifice în design, idee instituționalizată în 1962, odată cu crearea Institutului de Cercetare Științifică pentru Estetică Tehnică – VNIITE ce explora, printre altele, relația dintre design și producție și impactul lor asupra proiectelor futurologice. Dmitry Azrikan, „VNIITE, Dinosaur of Totalitarianism or Plato's Academy of Design?" în *Design Issues*, vol. 15, nr. 3, toamna 1999, pp. 45–77; Ionel Achim, „Cu privire la definirea obiectului esteticii industriale (‚Industrial Design')", în *Introducere în Estetica Industrială*, București, Editura Științifică, 1968, pp. 132–150. Originile avangardiste ale designului industrial sovietic orientat spre socialism își au rădăcinile în activitatea lui Alexander Rodchenko și Vladimir Tatlin, care au creat proiecte și prototipuri pentru bunuri de uz zilnic în anii '20 în cadrul Atelierelor Superioare Tehnico-Artistice –VKhUTEMAS, fondate la Moscova, printr-un decret sovietic, de Vladimir Ilici Lenin, „pentru a pregăti artiști-maeștri de cea mai înaltă calificare pentru industrie, precum și constructori și manageri pentru învățământul profesional-tehnic." Vezi *The Great Soviet Encyclopaedia*, ed. a 3-a, vol. 5, Moscow, Sovetskaia Entsiklopediia Publishing House, 1970, p. 530.

28 Publicată în perioada 1971–1973 de redacția de Teoria și Istoria Literaturii și Artei din cadrul Centrului de Informare și Documentare în Științele Sociale și Politice, București.

29 Constantin Flondor, „Atitudini spre design", în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974, p. 221.

30 Victor Ernst Mașek, „Cu Max Bense despre sistemul fundamentării științifice a artei", în *Arta*, nr. 1, 1974, pp. 2–3.

31 *Masa rotundă Bauhaus – 4 martie 1969*, stenograma, ANIC, fond UAP, Dosar 12/1969.

Bauhaus, care poate să fi furnizat unele argumente în vederea afirmării necesității sociale a apariției învățământului superior de design în România socialistă. Oportunitatea dezbaterii era justificată de actualitatea „problematicii Bauhaus-ului", care „face parte integrantă de acuma din sistemul de producție", după cum a subliniat în repetate rânduri Anatol Mândrescu, președintele Uniunii Artiștilor Plastici și moderatorul discuției despre Bauhaus[32]. Interesant este că vorbitorii sunt în contradicție – Radu Bogdan, care asociază Bauhaus-ul cu socialismul (Bauhausul este actual pentru că servește idealul etic al unei colectivități umane)[33], și Ion Frunzetti, pentru care Walter Gropius reprezintă o gândire raționalistă, internaționalistă și universală, deci nu „socialistă"[34]. Interesant este, de asemenea, că termenul *design*, stenografiat *disign* apare o singură dată, fiind pomenit de Anatol Mândrescu ca „disign sau proiectare estetică în industrie"[35].

Tema dezbătută frecvent în anii '70 (prima decadă de la înființarea Secțiilor de Forme Industriale la București și Cluj) – cea referitoare la rostul designului în societatea socialistă și problema integrării sociale a acestuia – ne indică prezența unor încercări teoretice de legitimare a profesiei în raport cu societatea. La colocviul „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social", dedicat problemelor de design și organizat în 1979 de revista *Arta* împreună cu Institutul de Arte Plastice din București, se diferențiază două grupări: cea a teoreticienilor – istorici de artă, sociologi etc. și cea a practicienilor, care identifică designul și designerul prin abordări diferite. Una teoretică, cu multe definiții și argumente împrumutate din literatura occidentală, presărate cu ideologia socialistă a omului nou, și una mai pragmatică, bazată pe practica educațională și munca efectivă în industrie.

Teoreticienii (Vasile Drăguț, Paul Caravia, Octavian Barbosa) subliniază rând pe rând că designul este un domeniu necesar, în strânsă legătură cu productivitatea industrială, fiind un factor raționalizator, că el este legat de cercetare, inovație, originalitate și progres, chiar de viața modernă, determinând calitatea vieții. Designul are un rol coordonator între creație și producție, cu accent pe interdisciplinaritate.[36] La modul teoretic, ideal, designul este un câmp al culturii care ajută la formarea omului nou în viața zilnică, ajută la creșterea calității vieții și este necesar unui tip de economie bazată pe industrializare și productivitate: „designul este un bun social și cultural" legat indisolubil de calitate[37]; „Designul este o condiție indispensabilă a oricărui proces de modernizare a producției"[38]; un proces care „începe cu *utilizarea socială a obiectului*, designerul fiind un operator care ghidează producția"[39]; „o necesitate inexorabilă pentru societățile ce și-au construit o industrie"[40].

Pe de altă parte, specialiști precum profesorul Ion Bitzan, șeful Catedrei de Design de la București (1977–1990), definesc profesia, printre rânduri, ca fiind separată de ideologie, ca un domeniu legat de funcționalitate, economie și estetică, în care etapele reale de proiectare, difuzare, desfacere presupun complexitatea concepției în procesul de design. Designul rezolvă probleme, ține de responsabilitate și ca profesie trebuie să fie vizionar și durabil.[41]

Modul de definire rezultă și din necesitatea apariției designerilor profesioniști, care este pusă în relație de „teoreticieni", pe lângă dimensiunea socială și cea a productivității industriale, în mod direct cu noțiunea de *cadre socialiste*[42], prin care se înțeleg acei profesioniști în design pregătiți de școlile superioare de arte. Astfel se manifestă un transfer al terminologiei politice în câmpul disciplinei. Chiar dacă neoficial, designul este considerat un indiciu al modernizării României, în conexiune cu industrializarea.

---

32 *Ibidem*, f. 1, 46.

33 *Ibidem*, f. 3–4.

34 *Ibidem*, f. 13–14.

35 *Ibidem*, f. 46.

36 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 29. Acest număr din revistă este unul dublu, dedicat în întregime designului, probabil aniversând zece ani de la înființarea primei secții de învățământ superior de design în România.

37 Vlad Calboreanu și Francisc Echeriu, „Design și dezvoltare", în *Seminarul Național de Design*, pp. 25–39.

38 Victor Ernest Mașek, *Designul și calitatea vieții*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

39 Mihai Drișcu, „Design – creativitate și eficiență", cronică despre expoziția studenților de la arte/design Alexandru Manu, Alexandru Ghilduș, Eugen Holtier, în *Arta*, nr. 1, 1978, pp. 14–15.

40 Paul Petrescu, „Expoziția de ‚Industrial Design în Elveția'", Ateneul Român (decembrie 1970), în *Arta*, nr. 2, 1971, p. 37.

41 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 29.

42 Paul Constantin, „Mai trebuie dovedit impactul social al design-ului?", în *Arta*, nr. 6, 1975, pp. 34–35.

Potrivit lui Decebal Scriba, absolvent al primei promoții de la București (1973/1974), „designul era asemuit cu Fata Morgana, era rețeta-miracol a industriei românești”[43].

Pentru designul din România, momentul esențial *avant la lettre* este activitatea „constructiviștilor” de la Liceul de Arte Plastice din Timișoara în perioada 1970–1974, adevărat vârf de lance și promotor al experimentelor pedagogice de tip Bauhaus.[44] Excelentul studiu al Andreei Flondor încearcă să identifice elementele majore ale pedagogiei și spiritului școlii de la Timișoara și să sistematizeze materialul documentar păstrat din această perioadă – programa experimentală din anii 1970–1974 și ecourile din deceniul următor.[45]

Noul program de studiu a plasat „Gramatica formelor” sau „Studiul formei” în centrul programei de învățământ, așa cum avea să se întâmple și la Secția de Forme Industriale a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, ca disciplină fundamentală pe care se bazează orice educație în domeniul artelor plastice. Așa cum remarcă autoarea, „Studiul formei s-a păstrat, de-a lungul celor patru ani de liceu, în paralel cu avansarea în pregătirea pe specializări, ca o disciplină axată pe studiu și cercetare. Scopul formativ era similar cu cel al *Cursului preliminar (Vorlehre)* de la Bauhaus.”[46] Studiul formei s-a axat și pe studierea formelor arhitecturale – pe structuri modulare și compoziții spațiale (ambianță) predate de arhitecți precum Vasile Oprișan (1970), Dan Chinda (1971) și Șerban Sturdza (1971–1978). Această aplecare mai întâi către formă și apoi către utilitatea obiectului este relevantă pentru perspectiva artistică, poetică, asupra designului, care justifică studierea acestei discipline în școlile de artă.[47]

Activitatea desfășurată la Liceul de Arte Plastice din Timișoara este prezentată detaliat într-una din publicațiile oficiale de specialitate ale vremii, *Estetica Industrială*[48], în care grupul *Sigma 1*, din care făceau parte cei care predau, a fost prezentat drept o „veritabilă forță de producție”[49]. Sub această tutelă oficială se deschide, de fapt, un amplu articol scris de Constantin Flondor despre începuturile, scopul și profilul liceului, structura planului de învățământ și lista profesorilor (Doru Tulcan, Ștefan Bertalan, Ioan Perciun, Rodica Banciu etc.), conținutul pregătirii de bază, rațiunea cursului de „Gramatica formelor”, specializarea (ambalaj, publicitate sau estetica formelor utile) în baza relației formă-funcție și a pregătirii interdisciplinare, evoluția liceului în perioada 1969–1973 și concluziile privind educația artistică bazată pe un program de estetică industrială.

Învățământul superior de design în România (1969–1989)

Apariția școlii românești de design în jurul anului 1970 face parte din „deschiderea” pe care partidul comunist a promovat-o în toate mediile sociale timp de un deceniu (1964–1974). Astfel, apar Secția de Forme Industriale în cadrul Institutului de Arte Plastice din București (1969) și cea din Cluj (1971), și departamente de design în liceele de artă din București și Timișoara (1969), ce preiau într-o formă adaptată programa de învățământ elaborată la Bauhaus și formează primele generații de designeri angajați în industria socialistă. Totodată, nu trebuie ignorată orientarea învățământului superior către industrie – politică promovată și susținută legislativ de regimul politic din anii 1970, prin care „politehnizarea” și „supratehnicizarea” devin obiective-cheie.[50]

---

43 Interviu din aprilie 2012.

44 Ceea ce putea fi sursă de inspirație se referă la prima școală de design modern din istoria disciplinei, Bauhaus (1919–1933), care era organizată după un model experimental anti-academist, unde profesorii și studenții, adică meșterii și ucenicii, experimentau colectiv, învățau și se formau împreună ca echipă într-un laborator de cercetare. A se vedea Jeannine Fiedler (ed.), *Bauhaus*, Köln, Könemann, 2006.

45 Andreea Flondor Palade, „O nouă viziune în învățământul de artă românesc. Liceul de arte plastice din Timișoara (1960–1980)”, disertație doctorală la Universitatea de Vest Timișoara, 2010. Ea oferă și o listă a absolvenților de la Timișoara care vor juca un rol important în domeniul designului, arhitecturii și artelor vizuale. Laurențiu Ruță, Marius Sângeorzan, Dinu Dumbrăvician, Dieter Penteliuc etc. sunt nume importante în design, Maria Peici în scenografie și costum; în arhitectură – Radu Mihăilescu etc.; în teorie și critică de artă – Cristian Velescu; în artele vizuale – Iosif Király, Valeriu Mladin, Sorin Vreme, Alexandru Patatics etc.

46 *Ibidem*.

47 Potrivit lui Iosif Király, absolvent al Liceului de Arte Plastice de la Timișoara în 1976, interviu din ianuarie 2013.

48 Publicația, subintitulată „Caiet de documentare selectivă”, a fost tipărită în perioada 1971–1974 de Institutul Național de Informare și Documentare Tehnică, la început în colaborare cu Comisia de Estetică Industrială a Municipiului București. Scopul publicației era de a deveni o culegere de materiale documentare care să furnizeze informație actuală în domeniul tehnic.

49 Iulian Crețu, „Liceul de arte plastice Timișoara”, în *Estetica Industrială*, nr. 7, 1973, p. 401.

50 Andrei Florin Sora, *Evoluția calificărilor din învățământul universitar românesc (1968–2011)*, București, Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Dezvoltării, Editura Autoritatea Națională pentru Calificări, 2011, p. 31.

Complexitatea designului a făcut dificilă integrarea lui strictă în sistemul superior de învățământ artistic, de arhitectură sau politehnic. Încă de la început au existat discuții sau „interminabile dezbateri din primii ani, privind cadrul cel mai adecvat integrării unei școli de design: la Arte Plastice, la Arhitectură sau la… Politehnică?”[51] Chiar colegi de la Institutul de Arte Plastice din București s-au opus înființării unei secții de design, deoarece, din lipsă de informare, asimilau designerii cu inginerii, considerând că aceștia nu au ce căuta în școala de arte, subliniază pictorul Vladimir Șetran, care a făcut parte din primul nucleu de profesori.[52] Mai mult, profesorul Șetran își amintește că la începutul existenței Secției de Design, Institutul de Arte Plastice a desemnat o comisie de verificare a cursurilor și a orelor de atelier; din această comisie neîncrezătoare în capacitatea artiștilor de a preda design au făcut parte doctorul Gheorghe Ghițescu (1915–1978), profesor de anatomie artistică, și doctorul Popescu, care mai târziu va preda ergonomie chiar la Secția de Design.[53] În paralel, vocea oficială, manifestată prin [probabil inginer?] Iulian Crețu[54], susținea și pregătirea pentru a deveni „creatori industriali” (designeri) a cadrelor existente în producție, chiar dacă fără studii superioare, dar cu „realizări valoroase” și vechime în câmpul muncii socialiste, „care practică de cel puțin 10 ani proiectarea de forme industriale”[55].

În perioada 1967–1968 se înființează Catedra de Studiul Formei (STUFO) de la Institutul de Arhitectură din București, unde se încearcă realizarea unui învățământ de design cu accent pe educație vizuală; restructurarea pe principii inspirate (din nou) de Bauhaus și introducerea unor proiecte practice obligatorii din domenii ale designului considerate specifice arhitecturii (arhitectură de interior/amenajări ambientale, design, mobilier) au loc în 1972–1973.[56] Legitimarea practică pentru existența STUFO este dată de contractele pe care școala de arhitectură le are cu beneficiari din structura statului socialist: consiliile populare ale municipiilor București și Constanța pentru studii de mobilier și echipament urban (1974–1975).[57] De reținut că a existat întotdeauna o tensiune istorică între arhitecți și designeri în ceea ce privește practicarea acestei profesii.

Dificultățile și incertitudinile legate de apariția secției de design și a profesiei de designer sunt generate chiar de denumirea în limba engleză, care îngreunează ortografia, pronunția și traducerea diferite.[58] Multă vreme sintagma *artist-lucrător în industrie, artist-decorator*, *creator industrial*, *proiectant* sau *constructor* au fost echivalente ale profesiei în România (unii autori au folosit chiar și sintagma *proiectant-estetician industrial*[59]). Profesia de designer nu a fost inclusă în nomenclatorul oficial al meseriilor. Totuși, interesant este faptul că școala românească de estetica formelor industriale își propunea să pregătească, încă din 1969, cu prilejul înființării secției și elaborării primei programe de la București, absolvenți cu calificarea profesională oficială în *estetica formelor industriale (designer)*.[60]

---

51 Corespondență cu Decebal Scriba, mai 2012; interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

52 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

53 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

54 Iulian Crețu, probabil inginer, a fost extrem de activ în promovarea esteticii industriale din partea instituțiilor oficiale; președinte al Comisiei de Estetică Industrială a Municipiului București (1970), director științific al Institutului de Creație Industrială și Estetica Produselor (1971–1974?), el a reprezentat România la întruniri internaționale de specialitate (congresele ICSID de la Ibiza, 1971, Tokyo, 1973 etc.), a fost consultant științific pentru revista *Estetica Industrială*. Doctor în economie cu teza *Rolul esteticii industriale în marketing* (1993), el colaborează cu Alexandru Ghilduș pentru promovarea Salonului Național de Design și a simpozionul ocazionat de lansarea Legii Protecției Desenelor și Modelelor (Teatrul Național, Galeriile Artexpo, București, 1993). Crețu a fost catalogat ca o figură controversată, un „activist [de partid, n.a.]”, de către Decebal Scriba, absolvent al primei promoții de design de la București (1973), și drept o persoană „care nu avea veleități de designer, dar a încercat să facă ceva în domeniu” de Al. Ghilduș; pe de altă parte, Cristian Cheșuț, absolvent în 1989 al Secției de Design de la Cluj, vede în Iulian Crețu un „pionier al designului” în România.

55 Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973, p. 51.

56 Vladimir Popov, arh., „Problemele mobilierului și echipamentului urban. Învățământul de design la Institutul de Arhitectură ,Ion Mincu' din București”, în *Arhitectura*, nr. 4, 1975, pp. 75–78. Arhitectul Vladimir Popov (1933–2000?) a fost șeful disciplinei design la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” din București. Pasionat de scenografie, Popov a beneficiat de o bursă în construcții teatrale (1968), bursa Ford pentru design, mobilier urban și spații pietonale (1977), ambele în Republica Federală Germania. Vezi Paul Constantin, *Dicționar universal al arhitecților*, București, Editura Științifică și Tehnică, 1986, p. 262.

57 Vladimir Popov, Problemele mobilierului, p. 76.

58 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

59 Constantin Șaramet, ing., „Estetica industrială – convergența inevitabilă și necesară a tehnicii și artei”, în *Estetica industrială*, nr. 5, 1971, pp. 331 și 333.

60 Potrivit Planului de învățământ în design, 1972–1973, Arhiva Universității Naționale de Arte București.

Însuși domeniul designului a fost numit în fel și chip – *estetică industrială* sau *artă industrială*, *forme industriale* sau *forme utile*. Chiar și după apariția primelor promoții de designeri profesioniști în România, arhitecții și inginerii vor concura cu succes competențele acestora. Din inițiativa Comisiei de Estetică Industrială a Primăriei Municipiului București, o serie de prelegeri și cursuri de design industrial, consulting în creație industrială și design de ambalaje sunt ținute în anii '70 la Institutul Politehnic și la Academia de Studii Economice din București.[61] Prelegeri de design industrial sunt ținute la Academia de Studii Social-Politice „Ștefan Gheorghiu" (instituție politică, înființată de Partidul Comunist Român pentru pregătirea ideologică a cadrelor de conducere din sistem și desființată în 1989) pentru pregătirea cadrelor de specialitate în probleme de conducere și ergonomie.[62]

„Deschiderea" promovată de partidul comunist a culminat, în ceea ce privește designul, cu organizarea Seminarului Național de Design la București, în 1974.[63] Prin tematica și subiectele discutate, seminarul releva viziunea designerilor români asupra integrării și dezvoltării designului în România. Este pentru prima oară când designeri, arhitecți, ingineri, profesori și economiști se reunesc și discută despre locul și rolul designului românesc, reușind chiar să formuleze un Plan de Dezvoltare a Designului în România. Totodată, acest eveniment stabilea în vocabularul cotidian cuvântul *design*.

Secțiile de Forme Industriale de la București (1969) și Cluj (1971) – programă, profesori, teme de atelier, integrarea în producție

Așa cum am menționat mai sus, în 1969, în aceeași perioadă cu fondarea Catedrei de Studiul Formei (STUFO) de la Institutul de Arhitectură din București, se înființează Secția de Forme Industriale, denumită ulterior cu mici întreruperi Design, în cadrul Facultății de Arte Decorative a Institutului de Arte Plastice din București, structură care se va păstra, în mare, alături de secțiile de Scenografie, Textile, Ceramică, Sticlă și Metal.

Fondarea ei se datorează efortului susținut depus de un grup de practicieni pasionați, arhitecți și artiști, în special pictori, care au pregătit terenul și s-au format odată cu studenții: arh. Paul Bortnowski[64] (care preda la secția de scenografie de la Arte și era oficial angajat al Teatrului Național din București, primul șef de catedră al Secției de Design, 1969–1974?); pictorii Ion Bitzan[65] (profesor remarcabil și dedicat, șef de catedră în perioada 1977–1990, apoi decan al Facultății de Arte Decorative și Design în perioada 1990–1997); Vladimir Șetran[66]; istoricul de artă I. Hainoroc Constantinescu[67].

Înființarea Secției de Forme Industriale la Facultatea de Arte Decorative din Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" de la Cluj-Napoca, la începutul anilor '70, se leagă de pasiunea pentru design a primului șef de catedră, arhitectul Virgil Salvanu[68]. Deși majoritatea textelor despre educația în design din publicațiile vremii dau ca certă înființarea secției de la Cluj în 1973, iar însuși Salvanu scrie într-un text din 1972 că așteaptă înființarea secției[69], totuși există câteva mărturii potrivit cărora secția și-ar fi

---

61 Paul Constantin, „Industrial design-ul în societatea socialistă", în *Industrial Design*, p. 123.

62 Vladimir Popov, Problemele mobilierului, p. 75.

63 Vezi Paul Constantin, „Un Plan de Dezvoltare a Designului în România", în *Seminarul Național de Design*, pp. 161–162.

64 Paul Bortnowski (1922–2007), arhitect (Facultatea de Arhitectură din București, 1949), a avut o contribuție esențială în design, scenografie de film (din 1951) și tehnică teatrală (din 1956). A predat, a îndrumat ateliere și a coordonat lucrări de diplomă în design; a formulat o politică coerentă de dezvoltare a designului în calitate de președinte al comisiei de design a Uniunii Artiștilor Plastici. Președinte al Centrului Român de Design (1979).

65 Ion Bitzan (1994–1997), pictor, absolvent al Institutului de Artă „Nicolae Grigorescu" din București. Multiplu premiat, expoziții naționale și internaționale, expune la Bienala de la Veneția (1964, 1997) și la Bienala de la São Paulo (1967, 1969, 1981), prezent cu numeroase lucrări în colecții publice (Museum of Modern Art, New York, Kunsthalle Hamburg etc.). Lucrări de pictură, colaje, instalații-obiect, cărți-obiect. Profesor eminent, cu o contribuție esențială în învățământul superior de design, unde a predat și a coordonat lucrări de atelier și de diplomă, Ion Bitzan a marcat prin pedagogia sa numeroase generații de absolvenți.

66 Vladimir Șetran (n. 1935, ținutul Hotinului), pictor, absolvent al Institutului de Artă „Nicolae Grigorescu" din București (1957, clasa Ion Marșic), cadru didactic al aceleiași instituții din 1964. Numeroase premii și expoziții naționale și internaționale, autor de lucrări parietale, monumentale, sculpturi și tapiserii.

67 Ion Hainoroc Constantinescu, istoric de artă, emigrat în Suedia în anii '80 (?).

68 Virgil Salvanu (n. 1924, Cluj), arhitect de orientare funcționalistă (Politehnica din Budapesta, 1942–1944, Facultatea de Arhitectură din București, 1948), stagiu de specializare în design industrial (SUA, 1971). Din 1948 este cadru didactic la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj-Napoca.

69 Virgil Salvanu, „Pregătirea creatorilor de produse industriale", în *Estetica industrială*, nr. 3, 1971, p. 181. Mai mult, „La noi [Cluj, n.a.] s-a dat admiterea și a început în toamna lui 1971 designul." Mihnea George-Ciprian, Anexa 2 – Interviu cu Virgil Salvanu, „Designul

început activitatea (neoficial?) în 1969/1970.[70] Ca și la București, Secția de Forme Industriale a luat naștere datorită strădaniilor unui arhitect, l-am numit mai sus pe Virgil Salvanu, șef de catedră până în 1990 (când a părăsit Secția de Design, fiind controversat pe linia relațiilor cu puterea în perioada socialistă). A fost un arhitect cu vocație de designer, pasionat de rezolvarea problemelor. El a condus atelierele, a predat cursuri de geometrie descriptivă și perspectivă, istoria designului și a mobilierului; a adunat nucleul de profesori de la celelalte specialități din cadrul IAP și Universității din Cluj-Napoca care predau, printre altele, anatomie artistică comparată, ergonomie, bazele proiectării, analiza limbajului plastic și studiul formei, compoziții bi- și tri-dimensionale, comunicații vizuale, tehnici de reprezentare etc.[71] Salvanu a realizat și proiectare industrială (pentru marile ansambluri industriale precum Carbochim la Cluj, cele din Copșa Mică, Oradea etc.).[72] În acest context, el intră în relație cu directori de întreprindere care își exprimă nevoia de produse creative pentru industrie (de exemplu, ambalaje pentru produsele fabricii de încălțăminte Clujana[73]) și inițiază legătura cu Ministerul Industriei Ușoare, în perioada 1968–1970, astfel deschizându-se calea către înființarea unei specializări în creație industrială în învățământul superior: „[…] în 1968, s-a făcut o consfătuire despre problemele creației produselor industriale, aici, la Cluj. Din partea ministerului era domnul Iulian Crețu […]. Ne convoca pe câțiva și discutam despre problemele de creație cu miniștrii industriei ușoare comuniste."[74]

Promotorul secției de la București a fost arhitectul Paul Bortnowski, care a adunat primul nucleu de profesori deja numit, întrucât considera că „este momentul să se facă design și în țara noastră"[75] și, în urma unor discuții cu inginerul Ion Crăciun[76], la acea vreme ministru al Industriei Ușoare (1969–1974), a obținut sprijinul politic privind necesitatea și justificarea practică a unei astfel de profesii – cea de designer – pentru industria și economia socialistă[77]. Persistă totuși o nelămurire privind nivelul ierarhic (poate cel al Comitetului Central al Partidului Comunist Român) de la care s-a manifestat un interes clar pentru design și de la care va fi emanat o decizie în acest sens. Aceeași voce oficială, prin Iulian Crețu, susține că, din 1967, așa-numitul Birou de estetica mărfurilor din cadrul Ministerului Comerțului Interior (1967–1969) a solicitat insistent Ministerului Învățământului „să organizeze la Institutul de Arte Plastice Nicolae Grigorescu din București și Cluj secții speciale de estetică industrială"[78].

Arhitectul Paul Bortnowski a fost o personalitate complexă, cu o minte intuitivă și analitică, pasionat de felul în care sunt făcute lucrurile și care nu contenea să explice structura unui obiect. Cu un aport

---

românesc în căutarea identității", teză de doctorat, 2015, Facultatea de Arte Decorative și Design – FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca, coord. științific prof. univ. dr. designer Alexandru Alămoreanu.

70 Primul și unicul absolvent în 1974 al Secției de Design de la Cluj este Alexandru Karoly. Arhiva Secției de Design, FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca. De asemenea, Alexandru Alămoreanu, absolvent în 1978, își amintește că la examenul de admitere din 1973 existau deja două generații de studenți; interviu cu Alexandru Alămoreanu, decembrie 2012.

71 Printre alții, profesori erau medicul Savel Cheptea (anatomie artistică comparată, ergonomie, bazele proiectării, analiza limbajului plastic și studiul formei, compoziții bi și tri-dimensionale), graficiana Viorica Cristea (comunicații vizuale), pictorul Florin Maxa (desen, compoziție, culoare, design grafic/comunicații vizuale, tehnici de reprezentare), sculptor Andrei Szedersz (machetări), pictorul Mircea Vremir și inginerul Vasile Beudean (tehnologii) etc. Interviuri cu Alexandru Alămoreanu, Cristian Cheșuț (absolvent la Cluj în 1989), Nemeș Mihai (absolvent la Cluj în 1980) și Cristian Paiu (absolvent la Cluj în 1986), decembrie 2012.

72 Mihnea George-Ciprian, Designul românesc.

73 „În paralel predam la școală. Și ajungând în contact cu cei din conducere, era un secretar economic, domnul Pintea, care era mai răsărit, și a venit la mine că uite ce problemă grea are, că la fabrica Herbac [fabrica de încălțăminte Clujana] a avut niște comenzi pentru Franța și s-au trimis înapoi, că în asemenea hal de ambalaj/prezentare ei nu pot să o pună în comerț." *Ibidem*.

74 *Ibidem*.

75 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

76 *Ibidem*. Interesant este că ministru al educației era atunci matematicianul Mircea Malița (1970–1972), cel care a aprobat și înființarea Secției de Design la Liceul de Arte Plastice de la Timișoara. O posibilă cale de comunicare mai facilă între Paul Bortnowski și Ion Crăciun poate să fie sugerată și de faptul că erau vecini, locuind pe străzi alăturate în zona Matei Voievod/Foișorul de Foc din București; interviu cu arhitectul Vlad Bortnowski, fiul lui Paul Bortnowski, august 2012.

77 Va exista și o justificare practică a designului în conjuncție cu aplicarea lui în industrie, prin Decretul din 8 martie 1972 pentru modificarea Legii 11 din 13 mai 1968 (B.Of. 62) privind învățământul din Republica Socialistă România, incluzând anexa prin care și secțiile de arta interiorului și estetica formelor industriale de la institutele de arte plastice din București și Cluj vor funcționa în subordinea Ministerului Educației și Învățământului și al Ministerului Industriei Ușoare. Arhiva Secției de Design, FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

78 Argumentul este faptul că în ambele instituții funcționau deja „facultativ" grupe de studenți coordonate „voluntar" de „valoroși pionieri", precum arhitectul Virgil Salvanu la Cluj și arhitectul Adrian Vișan la București. Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, p. 28.

deosebit în domeniul scenografiei, el lucra și schița continuu, fie pentru intervenții scenografice, fie pentru atelierul de design, își amintesc fiul și foștii studenți.[79]

Se pare că s-a configurat și un mit al părinților fondatori, despre arhitectul Adrian Vișan susținându-se că a făcut parte din grupul inițial de profesori, afirmație subliniată de vocea oficială prin Iulian Crețu (care îl include pe arh. Vișan în primul nucleu, omițându-l în schimb pe profesorul Ion Bitzan)[80] și negată categoric de Vladimir Șetran[81]. În scurt timp, acestora li s-au adăugat la București arhitecții Vlad Calboreanu[82], Anton Dâmboianu (conf. arh. la Institutul de Arhitectură din București), Adrian Vișan[83] (1971?, pasionat de design auto) și Ion (Nelu) Popa[84], a declarat tot Șetran. Este important de menționat că Paul Bortnowski se cunoștea și lucra deja în echipă cu Ion Bitzan și Vladimir Șetran (de exemplu, la un concurs de decorație pentru peretele de la intrarea în clădirea TVR, ante 1969), înainte de înființarea Secției de Design de la București, ei funcționând și ca o comunitate de prieteni, din care făcea parte și Hainoroc Constantinescu. De asemenea, cu Anton (Tony) Dâmboianu a fost coleg de facultate, fiind și prieteni „pe lângă respectul mutual și discret pe care și-l purtau unul altuia"[85]. Avem toate datele să credem că neobositul Paul Bortnowski este cel care a adunat neobosit, în jurul său și la Catedra de Forme Industriale de la Arte, prieteni – arhitecți, artiști plastici – și cunoscuți preocupați de raportul dintre formă și funcție și interesați de crearea unui nou domeniu de învățământ.



Fotografie cu profesorii de la Facultatea de Arte Decorative, specializarea Forme industriale (de la stânga la dreapta): Ion Popa, Vlad Calboreanu, Vladimir Șetran, Ion Bitzan, cca 1979–1980
Sala Dalles, București, Quadrienala Artelor Decorative
Credit fotografic: Emil Huștiu; arhiva Emil Huștiu

Activitatea lui Adrian Vișan în domeniul designului (până în 1973, când a emigrat) este foarte apreciată de foștii studenți cu care am reușit să dialoghez, Vișan manifestându-se ca un deschizător de drumuri în ceea ce privește conceptul și gândirea înglobate în obiectul de design. Alexandru (Șura) Manu, absolvent în 1978 și emigrat imediat după absolvire în Canada, îl apreciază drept un profesionist în design, o personalitate complexă, care și-a ratat cariera din cauza sistemului: „Am avut norocul să-l

---

79 Interviu cu Vlad Bortnowski, august 2012. Corespondență cu Decebal Scriba, mai 2012.

80 Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, p. 28.

81 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

82 Vlad Ion Calboreanu (n. 1946, București) – arhitect, absolvent al Institutului de Arhitectură „Ion Mincu" din București (1970, prof. Anton Dâmboianu). Membru al studioului de design DA alături de arhitecții Romeo Simiraș, Francisc Echeriu și Ion Popa (1974–1977?). Din 1978 este cadru didactic la Secția de Forme Industriale, Facultatea de Arte Decorative și Design, IAP, din București, unde îndrumă ateliere, studii și proiecte de diplomă. După 1990, designer liber profesionist, membru al Secției de Design a UAP. Interviu cu Vlad Calboreanu, octombrie 2013.

83 În 1973, arhitectul Adrian Vișan era lector la Facultatea de Arte Decorative, IAP București. Vezi *Proces verbal încheiat azi, 18.VII.1973, în prezența Biroului Facultății de Arte Decorative lărgit, pentru propunerile de repartizare în Institutele de Cercetare și proiectare, în Institutele de Creație estetică a producției*, FADD, Secția de Forme Industriale, Arhiva UNArte, f. 1. Emigrat în 1973, până atunci făcând parte pentru scurt timp din Comisia de estetică industrială a Muncipiului București condusă de ing. Iulian Crețu.

84 Ion (Nelu) Popa (1944–1990) – arhitect, absolvent al Institutului de Arhitectură „Ion Mincu" din București, Secția Arhitectură de interior (1972, prof. Anton Dâmboianu), arhitect la Centrul de Consultanță în Creație Industrială, Ambalaje și Promovarea Produselor, Facultatea de Comerț Exterior, Academia de Studii Economice (1972–1976). Din 1977, cadru didactic la IAP din București, Secția Forme Industriale. Ion Popa a fost membru PCR și secretarul BOB (Biroul Organizației de Bază a PCR) din IAP București (1979–1983).

85 Corespondență cu arhitectul Vlad Bortnowski, septembrie 2012.

cunosc când eram foarte tânăr și să-i urmăresc cariera de designer în tranșeele unei profesiuni necunoscute la vremea ei. Vișan a prezentat ca lucrare de diplomă la Facultatea de Arhitectură ,Ion Mincu' o caroserie de mașină. A fost picat imediat și relocat ca tehnician de arhitectură la fabrica de autobuze și tramvaie, unde a proiectat câteva tramvaie și autobuze care au obținut primele premii de design în România – deschizând ușa unei noi profesiuni și a multor cariere..."[86]

Pe scurt, pentru Alexandru Manu, ex-membru al board-ului International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), „Vișan e începutul designului din România"[87].

Am identificat foști absolvenți din prima promoție de designeri 1973–1974, cum este Mihai Maxim, care susțin aportul pedagogic adus de Adrian Vișan la formarea învățământului de design la București: „Exemplul cel mai bun este un fost profesor, care mi-a fost îndrumător de diplomă, Adrian Vișan, arhitect de profesie, era singurul designer din România. El a făcut primele microbuze, primul autobuz sau ARO 240. El a primit o bursă în America. Bineînțeles că n-a avut nicio șansă să poată să valorifice cunoștințele lui în domeniul auto și atunci s-a refugiat în Franța și a făcut pictură. Avea o mână extraordinară, ziceai că desenul este făcut pe calculator; noi am învățat de la el."[88]

Structura primei programe de învățământ în design presupunem că i se datorează lui Paul Bortnowski, care s-a documentat consistent, fiind în posesia unor cataloage și buletine de prezentare a programei de studii a unor prestigioase universități americane[89]. Unele dintre ele ofereau, în cadrul mai larg al învățământului de arhitectură sau arte plastice, și educație în design, cu diplomă de sine stătătoare: Georgia Institute of Technology (1969–1970), University of Illinois at Urbana-Champaign (1969–1970), University of Cincinnati/College of Design, Architecture and Art (1969–1970), University of Bridgeport, Connecticut (1969–1971), University of Kansas (1968–1969) și Portsmouth Polytechnic (1970–1971).[90]

În mod surprinzător, arhitectul Bortnowski se afla și în posesia raportului privind seminarul ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, organizație profesională fondată în 1957) din 21–24 martie 1964, care a avut ca temă *The Education of Industrial Design*. Raportul era însoțit de o seamă de documente, printre care și Syracuse University Industrial Design Program din 1969, alături de un articol scris la mașină de prestigiosul profesor și designer american Arthur Pulos despre profesia și devenirea educației în design industrial din SUA începând cu 1940.[91] La seminar au participat, printre alții, Arthur Pulos, Tomas Maldonado și Zvonimir Radić (vicepreședintele Institutului de Design Industrial din Zagreb), care discutau rolul designului în relație cu industria, cel mai eficace model de instituție academică pentru educația în design industrial, structura programei, lungimea și raportul cursurilor tehnice sau de arte plastice, rolul și eficiența practicii, când este un student calificat profesional. Astfel, problematica ridicată de acest seminar se reflectă temporal și se suprapune cu preocupările românești privind înființarea învățământului universitar de design. Anii de început și apoi cei de consolidare au fost și anii apariției unor publicații cu informații de ultimă oră[92] și a unor expoziții la București cu obiecte de design occidental (britanic, elvețian, american) și est-european (est-german, ceh).[93]

---

86 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

87 *Ibidem*.

88 „Estetica Industrială și Evoluția RATB", interviu cu Mihai Maxim, noiembrie 2010, disponibil la: http://www.zona3d.ro/01_corp_site/0001_start/07_interviu/03_mihai_maxim/01interviu_mihai_maxim_designer.htm, accesat la 4 aprilie 2011.

89 Nu am aflat cum a intrat în posesia lor. Dar știm, de exemplu, că în 1970, arhitectul Mircea Corradino, aflat în vizită de documentare în SUA, se arată uimit de cele 50 de școli de design existente; acolo vizitează Cranbrook Academy, Chicago School of Design și prestigiosul Pratt Institute, recomandând, printre altele, invitarea lui Charles Eames în România. ANIC, fond UAP, Dosar 42/1971–1976, Secția documentare design, f. 9.

90 Publicațiile aparținând lui Paul Bortnowski, cu semnătură și etichetă cu numele dactilografiat, lipită pe coperta IV, și sublinierile lui, ne-au fost puse la dispoziție cu amabilitate de Decebal Scriba, în a cărui arhivă se află la Balotești și care le-a primit de la posesor în 1990.

91 Articolul este însoțit de adnotări și mici traduceri scrise cu creionul de Paul Bortnowski.

92 Sándor Tóth, *Litera de tipar*, București, Editura Științifică, 1966; Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius și Bauhaus-ul*, traducere din limba italiană de Sanda Șora după ediția din 1951, București, Editura Meridiane, 1976; Christopher Jones, *Design. Metode și aplicații*, traducere din limba engleză de ing. Margareta Dan și arh. Virgil Salvanu după ediția din 1970, București, Editura Tehnică, 1975.

93 „Expoziția de forme industriale din Republica Democrată Germană", deschisă la București în noiembrie 1970, în contextul înființării oficiale a secțiilor de design în România; vezi M.D., „Funcționalitate – formă – calitate," în *Arta*, nr. 12, 1970, p. 37. Aici se prezintă mobilierul est-german de tip *intecta*, axat pe o abordare integrată și rațională a spațiului de locuit, considerat un produs al designului socialist și promovat ca atare în țările est-europene; expoziția de design industrial elvețian, Ateneul Român (decembrie 1970), Paul Petrescu, „Industrial Design în Elveția", rubrica „Simeze", în *Arta*, nr. 2, 1971, p. 37; expoziția „Școlii superioare de creație

De la început au existat teme și proiecte de atelier care vizau cele trei direcții fundamentale (deși specializarea de pe diploma de licență era una generală și se referea la „profilul arte decorative; specializarea forme industriale"[94]) – design de produs, design ambiental și design grafic – având inițial un număr relativ mic de studenți absolvenți (15), care apoi se dublează în perioada 1977–1979[95] și revine la un număr foarte mic (7–10) în anii ce urmează. După 1989, numărul se mărește semnificativ. O estimare pe baza listei absolvenților de la Secția de Design din București ne indică aproximativ 184 de absolvenți între 1973–1989, din care o mare parte au emigrat înainte sau după 1989.[96] Dacă aproximăm și numărul absolvenților în design de la Cluj, rezultă 287 de designeri. Asemănător școlii de la București, la Cluj au existat teme și proiecte de atelier care vizau cele trei direcții fundamentale – design de produs, design ambiental și design grafic –, având un număr relativ mic de studenți absolvenți (între 5 și 11 în perioada 1975–1989, cu o pauză în perioada 1987–1988). O estimare pe baza listei absolvenților de la Secția de Design din Cluj ne indică 103 de absolvenți între 1974–1989, dintre care o mare parte au emigrat înainte sau după 1989.[97]

Inițial, la înființarea noii Secții de Design de la București, și chiar mai târziu, studenții aflau despre domeniul designului de la apropiații disciplinei și se transferau de la alte secții artistice ori se înscriau la concurs prin diverse căi. Ei veneau cu un bagaj de cunoștințe, o experiență și o curiozitate necesară deschizătorilor de drumuri. Decebal Scriba, care eșuase la examenul de la arhitectură, cu un traseu interesant (institut pedagogic, asistență în scenografie de film), dorea inițial să dea admiterea la sculptură, apoi a aflat de examenul la design din 1969 și i s-a părut atrăgător. Ulterior, sub influența unchiului său, arhitectul Anghel Marcu, se va implica în design urban.[98] Mihai Maxim, de asemenea absolvent al primei promoții din 1973, a avut un parcurs la fel de interesant, care arată strădania fondatorilor de a promova designul. El era deja student la grafică, avea o problemă cu unul dintre profesori când a aflat de existența designului ca disciplină și a secției de la „Norocel" (Hainoroc) Constantinescu; se va transfera la design și „Din clipa aceea simțeam că am un limbaj comun cu ceea ce se întâmpla, aflam niște lucruri de care nu știam, dar îmi erau familiare."[99] Alexandru Manu, la rândul lui, a aflat de la arhitectul Adrian Vișan de existența Secției de Design. Alexandru Ghilduș a aflat de domeniul designului („un lucru frumos, care face bine omului") de la fosta sa profesoară de limba română din liceu, al cărei fiu era deja student la design.[100] La înființarea noii Secții de Design de la Cluj, prima promoție a cuprins studenții de la ceramică și textile, urmând ca primul examen oficial de admitere să fie dat de a doua promoție[101]; în general, candidații au aflat despre domeniul designului de la apropiații disciplinei, schimbându-și opțiunea dinspre arhitectură spre design.

La București, primele examene de admitere conțineau probe tradiționale pentru artele plastice (compoziție, desen, studiu), care s-au rafinat în timp, prin includerea de probe eliminatorii (schițe rapide de obiect – foarfecă, fier de călcat haine, scaun, avionul Concorde etc.) și testarea aptitudinilor estetice și a îndemânării candidaților (compoziție de obiecte din materiale diferite – ceramică, metal, sticlă,

---

industrială a formelor din Halle", RDG (Sala Kalinderu, septembrie 1974), I.H. Constantinescu, rubrica „Simeze", în *Arta*, nr. 12, 1974, p. 39; expoziție britanică și conferință „Designul industrial, educație și progres", Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" (noiembrie 1975), *Arta*, nr. 1, 1975, pp. 16–17; expoziția „Ambalaje SUA" (1–25 februarie 1981, București), în *D(esign)*, nr. 3, 1981, pp. 48–52 etc.

94 Cf. diplomei de licență a lui Dinu Dumbrăvician, absolvent al promoției 1985. Arhiva Dinu Dumbrăvician.

95 În urma transferării, prin echivalare, la Secția de Design a IAP București, a conductorilor arhitecți de la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" din București – IAIM care, din cauza mediei, nu mai puteau urma cursurile pentru a obține diploma de arhitect cu studii superioare. Interviuri cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012, și Marina Theodorescu, august 2013.

96 Din primele generații de absolvenți (1973, 1974, 1975, 1976) au emigrat: Scriba C. Benoni-Decebal (Franța), Brătulescu Victor (Canada), Holtier Eugen (SUA), Korniș G. Mariana (Germania), Asalosz Geza (Canada), Preiss Petre-Alexandru (Israel) etc. Interviu cu Decebal Scriba, aprilie 2012. Din alte generații mai târzii, de asemenea, au fost designeri emigranți: Alexandru Manu (promoția 1978, emigrat după absolvire, acum în Canada), Șerban Șovăială (promoția 1978, emigrat în SUA, decedat probabil în 2006), Marcel (Klamer) Puțureanu (promoția 1980, acum în Germania), Ion Șetran (promoția 1984, acum în Italia) etc.

97 Cozariuc Marius (promoția 1985, acum în Indonezia), Rudolf Kneipp (promoția 1984, acum în Germania), Daniel Dociu (promoția 1982, acum în SUA), Ana Maria Balint (promoția 1975, acum în Canada), Aniko Gerendi (promoția 1976, acum în SUA) etc. Arhiva Secției de Design, FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

98 Interviu cu Decebal Scriba, aprilie 2012.

99 „Estetica Industrială și Evoluția RATB", interviu cu Mihai Maxim, noiembrie 2010, disponibil la: http://www.zona3d.ro/01_corp_site/0001_start/07_interviu/03_mihai_maxim/01interviu_mihai_maxim_designer.htm.

100 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012.

101 Interviu cu Alexandru Alămoreanu (absolvent de design la Cluj în 1978), decembrie 2012.

lemn –, potrivit testelor de admitere la Bauhaus)[102]. Nu toți viitori designeri au intrat la design de la prima încercare, mai ales că unii dintre ei nu erau pregătiți tehnic, deși aveau aptitudini; un exemplu este Alexandru Ghilduș, care a reușit la admitere după câteva încercări eșuate. Primele examene de admitere la Cluj constau în două etape cu probe eliminatorii – o zi de 12 crochiuri (3 obiecte arătate, 3 obiecte la vedere, 3 din memorie și 3 modele) și partea tehnică – geometrie descriptivă și perspectivă.

Concepută asemănător la București și Cluj, programa inițială de patru ani (opt semestre) a fost articulată după modelul Bauhaus.[103] Ea cuprindea cursuri de studiul culorii, desen, bazele designului, design-comunicații vizuale, design-produs-ambianță, design-lucrări în material (laborator), structuri tridimensionale, ergonomie, psihologia formei, modelare și machetare, materiale și procese industriale, estetică, marketing, istoria artei și a designului (curs special) etc. Ulterior s-a inclus și un an de specializare, asemănător unui master. Noul program de studiu a plasat studiul formei, culorii și desenului în centrul programei de învățământ, ca disciplină fundamentală pe care se bazează orice educație în domeniul artelor plastice.[104]

Virgil Salvanu va beneficia în 1971 de o bursă UNESCO acordată României (posibil pe fondul simpatiei occidentale generate de decizia lui Nicolae Ceaușescu de a nu participa la invadarea Cehoslovaciei în 1968) în design industrial în America, având ca temă organizarea și metodologia de design din SUA. El va vizita 22 de instituții de profil (inclusiv școala de la Chicago), de unde va aduce în 1971 documentație pentru programa școlară pe baza căreia ministerul va aproba programa Secției de Forme Industriale, inițiată de Iulian Crețu.[105] Totuși, școala de la București, fondată și condusă de Paul Bortnowski, funcționa deja din 1969, pe baza unor materiale documentare aduse tot din SUA (inclusiv lucrările conferinței ICSID din 1964), după cum s-a arătat în secțiunea precedentă. Astfel, se constată un mic decalaj temporal privind înființarea celor două Secții de Forme Industriale (București, 1969 și Cluj, 1971) și folosirea aceleiași surse de inspirație, modelul de educație american (probabil în contextul „dezghețului" care atinsese și România), deși ajunsă pe căi diferite la cei doi întemeietori, Paul Bortnowski și Virgil Salvanu.



Ștefan Șovăială, clasa
Vladimir Șetran
Studiu de scaun (vedere față, spate, semiprofil), cu proiect de ergonomie
Creion colorat pe hârtie, nr. 32.127
FAD Design, Diateca UNArte

Aptitudinile pedagogice și gândirea în design manifestate de Bitzan și Șetran sunt descrise sugestiv de fostul student Alexandru Manu, acum el însuși profesor de design la Toronto, pentru care important a fost „stilul lor [Vladimir Șetran și Ion Bitzan], simțul estetic fără prea multe vorbe. Expresia preferată a lui Bitzan: ‚vopsește-o, domnule, în alb și pune-o pe perete'. Genial ca expresie de educație, în loc să spună: culoarea o distruge, eu vreau să văd numai forma obiectului."[106] Modul în care „se fura meserie" prin îndelungi corecturi la orele de atelier ținute de profesorul Bitzan (care nu teoretiza, ci făcea) a fost hotărâtor pentru studenții lui[107], care au învățat libertatea de a experimenta. Accentul se punea pe învățare și gândire în design ca disciplină practică, fără aluzii sau îndoctrinări ideologice (i.e. „design socialist"). Pedagogia în design practicată de Bitzan și Șetran, precum și amprenta formatoare a acestor profesori artiști asupra carierei multor tineri designeri sunt subliniate de Alexandru Ghilduș, absolvent al promoției 1978–1979.[108]

O nelămurire este modalitatea prin care se construia conținutul cursurilor teoretice (notele de curs, suporturile de curs). Ca ipoteză de lucru pentru București putem avansa ideea folosirii unor materiale de specialitate din străinătate (cărți, reviste) aflate în bibliotecile IAP și UAP, care erau conspectate, traduse, uneori publicate sub formă de recenzii sau chiar fragmente de traduceri (de exemplu, în cele câteva sporadice publicații – *Estetica Industrială (Design)*, apărute în perioada 1971–1973). Exemplele de obiecte de design erau reproduse sub formă de diapozitive și folosite ca suport vizual pentru curs sau

102 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

103 Interviu cu Alexandru Alămoreanu, decembrie 2012.

104 Alături de nucleul inițial de profesori, au mai predat la Secția de Design următorii: Gheorghe Achiței (Estetică), E. Pamfil (Psiho-sociologie), D. Popescu (Anatomie), (ing.) Mircea Ionescu-Muscel (Tehnologia materialelor plastice), ulterior director al ICIEP, (ing.) Mircea Ivănescu (curs electiv, probabil de Ergonomie), Gh. Dumitrescu (Marketing), A. Călinescu (Engleză), M. Stroe (Filosofie), I. Ardeleanu (Socialism științific), Gh. Berescu (Etică) etc., își amintește Decebal Scriba. Corespondență cu Decebal Scriba, mai 2012.

105 Mihnea George-Ciprian, Designul românesc

106 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

107 Interviu cu Dinu Dumbrăvician, ianuarie 2012.

108 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012.

atelier.[109] Am identificat, de asemenea, colecția integrală a revistei *Domus* din perioada 1969–1973 și a revistelor *Mobilia* și *Design*[110], la care era abonat Paul Bortnowski, în biblioteca sa personală.[111] Potrivit studentului Alexandru Manu, la acea vreme „Notele [de curs] sunt încă un mister nedezlegat... Predau pictori și arhitecți, deci oameni îndrăgostiți de formă și funcție, dar nu necesar cunoscători ai produselor sau ai comportamentului consumatorilor. Aceștia erau încă anii de pionierat ai profesiei, deci am avut o mare îngăduință."[112] Chiar și astfel, studenții nu aveau mijloacele necesare pentru o documentare profesională, fie în blocul socialist, fie în Occident. „Din păcate, neavând o documentare istorică adecvată, multe dintre lucrările noastre erau, de fapt, cópii (fără ca noi să știm) ale designului italian sau german din anii '60. După obiectele lui Joe Columbo, de exemplu, care a făcut cam tot ce făceam noi în școală, dar noi nu știam că erau deja făcute."[113] La Cluj, tot Virgil Salvanu este cel care a furnizat liste bibliografice, informații și contacte de specialitate, el desfășurând o activitate constantă de pregătire în design prin participarea, alături de Iulian Crețu, la manifestări și congrese internaționale ICSID (Kyoto, 1973). A fost consultant științific pentru revista *Estetica industrială*. Putem presupune că aducea documentație pentru cursuri și atelier și, de asemenea, folosea materiale de specialitate din străinătate (cărți, revistele *Domus*, *Novum* etc.)[114] existente la bibliotecă.

Planul de învățământ de patru ani, cele trei domenii, numărul de studenți (15) și primele proiecte de școală de design românesc din București sunt făcute cunoscute în Europa de Est prin revista est-germană *form+zweck* (*Fachzeitschrift für Industrielle Formgestaltung*), fondată de Institutul de Design Industrial din Berlinul de Est, care a funcționat regulat, ca periodic, între 1964 și 1989. În numărul din 1976, prof. arh. Paul Constantin prezintă Secția de Forme Industriale/Design de la București și proiectul EXPO-TRAIN de anul II, realizat de studenții Alex. Munteanu, Alex. Preiss și Iosif Szabo sub coordonarea profesorilor Ion Bitzan și Vladimir Șetran.[115]

Unii dintre foștii absolvenți consideră că în perioada anilor 1970–1980 metodele de lucru la atelier și rezultatele așteptate sublimau într-un fel de proces rigid bazat pe îmbunătățirea formei în contextul existent produse deja existente (așa cum Școala de la Ulm din anii '60 se axa programatic pe reprezentarea materialului, pe dominanța funcției și a simplității). „[...] rezultatele noastre erau modeste îmbunătățiri de formă, aplicate pe niște funcții pre-existente (scaune, föhnuri, aparate de tot felul, mobile de bucătărie etc.). Deci în loc să ‚re-gândim' (re-*think*) obiecte, noi le ‚re-*design*'. Mă refer la ce am fost învățați."[116]

Iar Marcel Puțureanu (Klamer), devenit student la design în 1976, după ce a absolvit școala STACO[117], unde cursurile de teorie urmau fidel linia Bauhaus, consideră că partea practică de la Secția de Design (axată tot pe modelul Bauhaus – realizarea de machete, prototipuri, teste, probe, experimente etc.) punea accent pe modelarea formei în detrimentul funcției.[118]

Structura învățământului de design, asemănătoare cu filosofia Bauhaus, este explicată de profesorul Bitzan cu ocazia colocviului „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social" (București, 1979). Conținutul programei educaționale trebuie să se axeze pe trei componente interdependente și corelate: partea artistică, adică lucrul cu elemente specifice pentru elaborarea formei produsului; partea practică, având ca scop familiarizarea cu materiale și tehnologii; partea teoretică, având ca

109 De exemplu, în Arhiva Diatecii UNArte/FAD apare o serie de fișe având ca obiect Istoria Designului – linguri de masă de secol XX (diapozitiv 18.512), paravan de joc creat de designerul italian Enzo Mari (sec. XX, diapozitive 18.462–18.464), scaunul Paimio pentru sanatoriu de Alvar Aalto (diapozitiv 78.698) etc.

110 *Mobilia*: revistă daneză de design de mobilier care a apărut între 1955–1984; *Design*: revistă britanică de design, editată în perioada 1949–1999 de Council of Industrial Design (azi Design Council).

111 Cu ocazia vizitei făcute în august 2012 la atelierul său din București, păstrat intact de familie.

112 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

113 *Ibidem*.

114 Interviu cu Alexandru Alămoreanu, decembrie 2012.

115 Paul Constantin, „Lehrplan in Experiment (Ausbildung S.R. Rumänien)," în *form+zweck*, nr. 5, 1976, pp. 46–47.

116 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

117 Școala Tehnică de Arhitectură și Construcția Orașelor, școala postliceală de arhitectură unde se refugiau profesori și cei neadmiși politic la facultatea de arhitectură, apare în 1955 prin redenumirea Școlii Medii Tehnice de Arhitectură (înlocuind colegiul provenit din Școala de Arte și Meserii înființată în 1884), înființată prin *Reforma învățământului* din 1948. Vezi Ana Maria Zahariade, *Arhitectura în proiectul comunist. România 1944–1989/Architecture in the Communist Project. Romania 1944–1989*, București, Editura Simetria, 2011, p. 29; nota 42, p. 30.

118 Corespondență cu Marcel Puțureanu (Klamer), februarie 2013.

scop înțelegerea problemelor și operarea cu noțiuni abstracte în relație cu găsirea celor mai potrivite soluții în rezolvarea de probleme.[119] O dimensiune esențială a învățământului de design este experimentarea metodelor în rezolvarea de teme (*brainstorming*) și colaborarea interdisciplinară cu alte specialități pentru clarificarea problemelor.

Temele de atelier abordate la București erau diverse și în relație cu nevoile reale ale societății (mobilier modular, corpuri de iluminat pentru bucătărie, tacâmuri de menaj, instrumente și echipament medical, autoturism, autoutilitară etc.) și industriei (reorganizarea spațiului la Întreprinderea de Pompe Aversa etc.). Alte teme constau în: scaun de lucru din fibră de sticlă, uscător de păr, logo pentru Liniile Aeriene Române, sistematizare de bucătărie (cu toate mobilele și aparatura) etc.[120] Secția de Design era dotată cu un atelier de machete unde se lucra cu ustensile (cutter, fierăstrău, rașpel, creioane, glaspapir, șabloane, aerografe, letraset etc.) și materiale (plăci de ABS, diverse esențe de lemn, rășini fluide obținute din fabrici, ghips, prenadez, vopsea Duco, lac poliesteri, prenadez etc.) care au devenit din ce în ce mai greu de procurat înspre anii '80. La orele zilnice de atelier se lucrau de obicei machete nefuncționale prin prelucrarea materialelor, polizare, grunduire și vopsire[121]; în cadrul practicii studenții obțineau machete funcționale (anul II) sau piesa definitivă (anul III)[122].

Practica se făcea, pe cât posibil, în industrie și în instituțiile care ar fi avut nevoie de designeri, tocmai pentru a justifica necesitatea acestei profesii. Au existat și studii comandate de industrie Secției de Design.[123] De asemenea, diplomele de absolvire erau axate, în majoritate, pe teme sociale, dar și specifice industriei socialiste, fiind legate de realitatea existentă în industrie (materiale, tehnologii): mobilier urban (absolvent Decebal Scriba, 1973), rulotă (absolvent Eugen Nicolcev, 1973), aparatură electronică și componente electronice (absolvent Nestor Alexandru, coordonator arh. Ion Popa, 1978), mașină de frezat longitudinal (absolvent Cezar Șuteu, coordonator arh. Paul Bortnowski și ing. V. Bunescu, 1975)[124], recipiente pentru industria chimică (absolvent Marcel Puțureanu [Klamer], coordonator Ion Bitzan, 1989)[125] etc. Acolo unde era necesar, coordonarea proiectului de diplomă era făcută de profesori în colaborare cu specialiști din industrie, în general ingineri[126]. Deși se pare că s-a manifestat o preferință



Marcel Puțureanu (Klamer),
Recipiente pentru industria chimică
Lucrare de diplomă, coordonator Ion Bitzan
Secția Forme Industriale, Facultatea de Arte Decorative și Design, IAP București, 1979/1980
Arhiva Marcel Klamer

119 Ion Bitzan, „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social", colocviu, în *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 32.

120 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie 2012.

121 Interviu cu Dinu Dumbrăvician, ianuarie 2013.

122 Alba Delia Popa, „Secția de design", în *Arhitectura*, nr. 4, 1976, pp. 79–80.

123 Constantin Grigoruță, stud., „Studiu de design pentru produsele Întreprinderii de Echipamente Periferice București", contract cu IEPER București, coordonator conf. Ion Bitzan, IAP, 1975; Zoe Nedorizenco, „TAROM – echipament menajer", IAP, 1975; Viorel Rău, stud., „O fundamentare de marketing a studiului de design a corpurilor de iluminat pentru bucătării", îndrumător asist. V. Calboreanu, IAP, 1975. Arhiva UNArte, București.

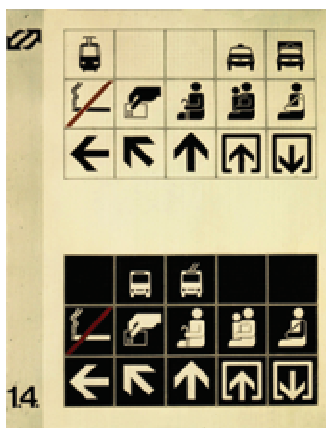
124 Proiecte de diplomă aflate în Arhiva UNArte, București.

125 Arhiva Marcel Klamer, corespondență februarie 2013.

126 De exemplu, diploma cu tema „Ansamblu de montaj pentru film", absolvent Alexandru Preiss, promoția 1976, a fost realizată „sub coordonarea tovarășilor lector univ. Ion Bitzan, lector univ. Vladimir Șetran și cu sprijinul tovarășului ing. Coloman Ondrejcsik, șeful Laboratorului de Cercetări al Centralei ,România Film'."









Dinu Dumbrăvician
Imagini de la diploma cu tema
Sistem de identitate vizuală și informare pentru ITC (Întreprinderea de Transport în Comun) Timișoara
Coordonator Ion Bitzan, 1985
Arhiva Dinu Dumbrăvician

pentru designul de obiect, au existat și teme de diplomă axate pe design grafic, cum ar fi un sistem de identitate vizuală și informare pentru ITC (Întreprinderea de Transport în Comun) Timișoara (absolvent Dinu Dumbrăvician, coordonator Ion Bitzan, 1985) care s-a și realizat în practică.[127] Și la Cluj, temele de atelier aveau aplicare în practică (ventilator de masă, studii de forme pentru tacâmuri, panou de afișaj urban, mobilier pentru grădiniță[128] etc.), la fel și diplomele de licență (Alexandru Alămoreanu și-a finalizat studiile cu un proiect de targă mobilă pentru diverse spații în cadrul temei de reamenajare ambulanță, sub îndrumarea arh. Virgil Salvanu; Marius Sebastian, absolvent al Secției de Forme Industriale de la Cluj în 1980, pasionat de design, dar și de navigație, foarte talentat și cu o manualitate notabilă, a avut ca temă o ambarcațiune pentru croazieră[129]; Adrian Marian, absolvent în 1979, a conceput pentru licență mobilier de șezut[130] etc.).

Studenții efectuau perioadele de pregătire practică în întreprinderi industriale sau alte instituții ale statului (uzinele Electroargeș de la Curtea de Argeș, Electromureș, Sanex din Cluj-Napoca, uzinele Aversa și Autobuzul din București, Publiturism din Mangalia, Tarom), în care se făcea practica de specialitate în design, urmând linia de integrare a învățământului cu cercetarea în producție.[131] O dimensiune comună politicii de partid pe linie educațională și învățământului superior în design este legătura dintre design și cercetare, care accentuează și mai mult utilitatea profesiei și dă o direcție firească pentru acest domeniu – cercetarea[132] și inovația.

---

127 Interviu cu Dinu Dumbrăvician, ianuarie 2013; Dinu Dumbrăvician, „Design urban", în *Arta*, nr. 9, 1985, p. 25.

128 Virgil Salvanu, „Tendințe și realizări în design", în *Arhitectura*, nr. 1, 1979, pp. 88–90.

129 Virgil Salvanu în Mihnea George-Ciprian, Designul românesc.

130 Fișa lui Adrian Marian. Design, secția UAP, Dosar de primiri, 1986.

131 Document privind „Practica de studii și cercetări tehnologice an universitar 1973/1974", cu antetul Secției Design, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", Facultatea de Arte Decorative, București, Arhiva UNArte din București.

132 Aceasta survine extrem de pregnant pe fondul Legii privind integrarea învățământului cu cercetarea în producție (ordinul 1051/22 noiembrie 1976).

Diplomele primei promoții de absolvenți 1973–1974 de la București au fost prezentate la sediul Asociației Române de Marketing (AROMAR, fondată în 1971) din aripa nouă a clădirii Academiei de Studii Economice, acțiunea fiind continuată cu reuniuni AROMAR, „unde discuțiile erau axate în principal pe definirea statutului nostru profesional și relația dintre design și marketing"[133]. La prezentarea diplomelor au fost prezenți profesorii Paul Bortnowski, Anton Dâmboianu, Ion Popa, Hainoroc Constantinescu, arhitectul Mircea Corradino și absolvenții Decebal Scriba, Mihai Maxim, Cristian Tatoli și Antonio Albici. Din fotografiile care s-au păstrat, surprinzător, în arhiva lui Decebal Scriba, se pot observa pe fundal planșe cu diploma lui Mihai Maxim – recarosarea motoretei Mobra. „Tema a fost o motocicletă cu piese românești. [...] Era prima dată când un proiect era abordat până la ultima etapă, cea a stadiului de machetă."[134] Se pare că o direcție de lucru era regândirea de către viitori designeri a unor obiecte de design care se produceau în România după proiecte semnate de colective de ingineri sau după licențe importate. Un rol decisiv în cariera studentului pe atunci Alexandru Ghilduș l-a avut profesorul Bitzan, care a insistat ca tema de diplomă să fie nu mobilier, cum dorea Ghilduș, ci „o lucrare la care te vei raporta toată viața", o instalație de nitrurare ionică (durificare a pieselor din fontă și oțel), realizată pentru Institutul de Fizică și Tehnologia Aparatelor cu Radiații, unde studentul își făcuse practica.[135]



Paul Bortnowski
Susținerea diplomelor primei promoții de designeri, 1974, sediul AROMAR, ASE. Pe fundal se observă proiectul tehnic pentru recarosarea motoretei Mobra (diploma Mihai Maxim).
Arhiva Decebal Scriba

Profesorii încercau să țină pasul cu informarea din domeniul designului occidental și cu integrarea practică a designerilor în producție, atât cât se putea în contextul ideologic socialist. Utilitatea și calitatea (în domeniul informației de ultimă oră) educației în design de la București sunt interpretate diferit în funcție de contextul în care s-a exercitat profesia de designer. Alexandru Manu, emigrat în 1978, imediat după absolvire, își amintește că tocmai lipsa informației și a unei legături reale cu piața, producătorul și utilizatorii, precum și lipsa internalizării profunde a rolului social al designului l-au făcut să devină competitiv prin pregătire suplimentară și să reușească ca designer în Occident. El își amintește: „Ce lipsea cu desăvârșire în școala noastră era legătura dintre producător-distribuitor-client (consumator) și rolul social al designului (mai bine zis, potențialul designului de a juca un rol social și egalizator)."[136]

Și alți absolvenți ai școlii de design de la București, emigrați înainte de 1989, consideră că ceea ce au învățat a fost bun și foarte util în cariera lor din străinătate; educația primită la București a fost „enormă, mai ales prin abilitatea de a desena și reda obiecte și subiecte diverse"[137]. Mai mult, Mihai Maxim, absolvent al celei dintâi promoții, evidențiază felul în care profesorii din școală au reușit să

133 Corespondență cu Decebal Scriba, iunie 2012.

134 „Estetica Industrială și Evoluția RATB", interviu cu Mihai Maxim, noiembrie 2010, disponibil la: http://www.zona3d.ro/01_corp_site/0001_start/07_interviu/03_mihai_maxim/01interviu_mihai_maxim_designer.htm, accesat la 4 aprilie 2011.

135 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012.

136 Corespondență cu Alexandru Manu, august 2012.

137 Corespondență cu Emil Huștiu (emigrat în Canada în 1982), iulie 2013.

transmită primilor studenți gândirea sistemică asupra designului (dezvoltată ulterior prin experiența din industrie): „Cred că meritul școlii a fost, în principal, formarea unui mod de gândire specific designului de a crea obiecte. Fie că era vorba de temele de atelier, de cursurile de specialitate sau documentarea în întreprinderi, întreaga activitate însemna, de fapt, exersarea unui sistem de înțelegere și abordare a problemelor produsului industrial cu care urma să ne confruntăm mai târziu."[138] Iar Decebal Scriba, de asemenea absolvent al primei promoții, crede că profesorii au reușit să se conecteze la realitatea internațională și să transmită studenților o parte din spiritul modernismului: „Dacă suntem însă de acord că atât experimentele de la Bauhaus, cât și școala americană de design în spiritul cărora am fost în bună parte formați integrau ideea/conceptul de modernism, atunci se poate spune că eram – cel puțin primele promoții ale Secției de Design – influențați între altele și de modernism."[139]

Considerații privind integrarea absolvenților de design în industrie

Utilitatea și calitatea învățământului de design erau validate teoretic în fața sistemului de stat socialist prin încadrarea tinerilor designeri în sectoarele industriei care necesitau o astfel de specialitate. Industria grea era prioritară și axată pe industria constructoare de mașini – utilaje și instalații, mașini-unelte, autobuze, tractoare, mașini agricole, mecanică fină, optică, electronică, electrotehnică; industria ușoară cuprindea îmbrăcăminte, încălțăminte, marochinărie, textile-imprimeuri, sticlă, ceramică, metal, jucării, articole de menaj și uz casnic, corpuri de iluminat, aparate electrice, aparate telefonice, ambalaje etc.

Statutul designerilor după absolvire nu era clar. Deși absolvenții aveau o pregătire generală în design, ei erau „integrați" prin repartizare în diverse sectoare industriale din toată țara, unde se confruntau cu probleme specifice, unii dintre ei ajungând să acopere câteva domenii ale industriei. Ei aveau deja contact cu problematica din perioada practicii studențești sau a contractelor încheiate de școli și onorate ca teme de atelier. Repartizarea se făcea în general în fabrici, întreprinderi și acele institute de cercetare din țară care aveau nevoie de designeri și care legitimau astfel necesitatea profesiei. În 1971 se înființează la București Institutul de Creație Industrială și Estetica Produselor (ICIEP), în cadrul Ministerului Industriei Ușoare, în care vor lucra mulți dintre absolvenți; ulterior, în 1975 (?), s-a dezvoltat în două centre pentru centrale industriale – Centrul de Estetică a Produselor din Industria Ușoară (CEPIU) și Centrul de Cercetare și Inginerie Tehnologică pentru Articole Casnice (CCSITAC), care se voia a fi un producător de modele omologate pentru industria socialistă.

În situațiile cele mai bune, în secțiile, grupele, atelierele sau departamentele destinate designului se realizau proiecte și prototipuri de design, care erau apoi omologate de ministere de specialitate și intrau în fabricație în diverse întreprinderi considerate beneficiare. Ele erau destinate fie industriei interne, fie exportului[140], fie utilizatorilor casnici. De exemplu, Mihai Maxim a conceput, se pare, primul aragaz (mașină de gătit) electric din țară executat de Întreprinderea de Stat „Metalica" din Oradea (1978)[141], Constantin Marinescu a conceput un proiect inteligent de echipament școlar ESCOL destinat serializării industriale (1974), Cezar Șuteu și-a desfășurat activitatea în aeronautică ca cercetător la INCREST (Institutul Național pentru Creație Științifică și Tehnică), unde a făcut și studii de ergonomie pentru simulatoare de zbor, iar Alexandru Ghilduș a avut șansa de a lucra într-o industrie – cea electronică, în cadrul Întreprinderii Optice Române (IOR) – care a beneficiat de tehnologie avansată, materiale și comenzi pentru export, unde a excelat în proiectarea de produse intrate în fabricație (microscoape didactice, diaproiectoare etc.)[142]. Aportul designerului Dragoș Gheorghiu la crearea de instrumente și echipamente medicale, intrate în producție de serie, a fost unul important și singular[143].

---

138 Cristina Sabău, interviu cu Mihai Maxim, în *Design Buletin*, nr. 1, 1997, p. 20.

139 Corespondență cu Decebal Scriba, mai–iunie 2012.

140 O platformă de coagulare a profesiei și încercare de a atrage contacte și contracte cu străinătatea a fost Centrul Român de Design (CRD). Prin înființarea CRD în 1979, odată cu înființarea Secției de Design a UAP, cu rolul de a promova calitatea produselor, se recunoaște oficial existența autonomă a disciplinei și profesiei care a ajuns într-o etapă „organizată, potrivit metodologiilor de cercetare-proiectare de produs". Extras din colofonul primului număr bilingv, româno-englez, al revistei *D(esign)*, nr. 1, 1979, o platformă de informare a CRD.

141 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 34.

142 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012, și afiș-pliant pentru expoziția *Design Alexandru Ghilduș*, Simeza, București, 2–24 august 1984 (colecția autorului).

143 Fișa lui Dragoș Gheorghiu, Design, secția UAP/Dosar de primiri, 1986, arhiva Alexandru Ghilduș.



Asalosz Geza
Troleibuz
Arta, nr. 11–12, 1979, p. 10



Marina Theodorescu Rusu
Set de doze porțelan
Secția UAP Design
Dosar de primiri, 1986

Au existat încercări de creare și execuție de produse „originale românești", unele pe linia comenzii de partid, cum ar fi proiectul mașinii populare de foarte mic litraj *Dacia 500 Lăstun* (un proiect costisitor, la care a lucrat un colectiv complex, eșuat din lipsă de materiale și tehnologie, omologat forțat în 1986), a cărei caroserie a fost proiectată de Radu Teodorescu (absolvent la București în 1979, angajat la Institutul de Cercetare Științifică și Tehnologică pentru Industria Construcțiilor de Mașini – ICTCM, Institutul Național de Motoare Termice –INMT), iar designul de interior a fost gândit de Adrian Marian (absolvent la Cluj în 1979).[144]

Totuși, majoritatea rămâneau la stadiul de prototip și de proiect tehnic, devenind într-un fel proiecte experimentale și „proiecte de sertar". Alți designeri lucrau obiecte unicat sau serii mici pentru Fondul Plastic, asemenea artiștilor[145] și/sau eșuau în ateliere unde desenau grafice, realizau machete de produse pentru promovare la expoziții și târguri de profil[146], executau panouri de expoziții cu realizările industriei sau întocmeau studii aride de tendințe.

Concluzii

Apariția învățământului superior de design în România și folosirea terminologiei adecvate se leagă de „deschiderea" pe care partidul comunist s-a îngrijit să o inoculeze în toate mediile sociale timp de un deceniu (1964–1974). Ea a fost în conjuncție cu legitimarea profesiei de designer în România socialistă, la care au contribuit eforturile arhitecților de educație modernistă, ale specialiștilor din domeniul artei și ale reprezentanților oficiali (care au promovat noțiunea de design în legătură directă cu industrializarea socialistă), convinși de necesitatea designului pentru industrie și calitatea vieții.

Programa de învățământ s-a inspirat din modelul pedagogic de la Bauhaus, fiind articulată pe studiul formei, iar tatonările perioadei de început, legate de tipul de învățământ (artistic, tehnic, de arhitectură) în care să funcționeze școala de design reflectă problematica internațională. Resursele pedagogice puse în joc de arhitecții și pictorii care predau la secțiile de Forme Industriale din cadrul institutelor de artă din București și Cluj puneau accentul pe învățarea prin observare, experiment de atelier și gândire în design, mai puțin pe teoretizarea procesului de design propriu-zis. Felul în care se învăța studiul formei a parcurs drumul de la relația funcție-formă, în anii de început, până la o rigidă remodelare a formei în anii '80, potrivit unor foști studenți. Deși specializarea la absolvire era una generală, totuși profesorii formau studenți pe cele trei zone de design decantate în urma experimentului Bauhaus și transpuse în educația de design postbelică (design de interior, design grafic și design de produs).

144 Vezi fișele de primire în Secția de Design a UAP pentru Radu Teodorescu și Adrian Marian, Design/secția UAP/Dosar de primiri, 1986, arhiva Alexandru Ghilduș.

145 Ca să-și suplimenteze veniturile și să aibă un statut care să-i legitimeze în fața sistemului. De exemplu, dezamăgit după doi ani de lucru (1987–1989) la Biroul de Design al Institutului de Cercetare Științifică și Inginerie Tehnologică pentru Mașini-Unelte Titan (ICSITMU Titan) din București, unde se carosau și vopseau utilaje pentru TIBCO, Dinu Dumbrăvician demisionează în vara lui 1989 în speranța că va câștiga suficient lucrând pentru Fondul Plastic (brățări, cercei etc.). Alți absolvenți de design, precum Marcel Puțureanu (Klamer), produc pentru Fondul Plastic articole de vestimentație din piele (sandale, genți, veste etc.).

146 Cristian Cheșuț a lucrat la Combinatul de Utilaj Greu de la Cluj (1984–1990), unde a executat macheta unei prese de ambutisat uși de mașini. Interviu cu Cristian Cheșuț, decembrie 2012.

Cu toate acestea, putem afirma că absolvenții și specialiștii de design reprezintă o minoritate în raport cu societatea vremii. Reprezentanții ei s-au străduit să explice semnificația și să promoveze utilitatea designului, atât către cei care lucrau în industrie și aveau capacitate relativă de decizie, cât și către masa oamenilor muncii.

Se identifică o tensiune între profesii care se întâlnesc la granița designului: arhitecți, autoidentificați istoric cu elita profesională și culturală, artiști, identificați ca elită creatoare, care au acum o utilitate socială pusă în slujba maselor. Designul ca profesie se naște din acest melanj productiv, ținând cont de relația cu profesiile de graniță și de constrângerile de discurs ideologic. Nu a existat o tradiție pre-socialistă în design, de la care să se revendice sau pe care să o nege și pe ale cărei fundamente să clădească.[147] În funcție de experiența individuală bazată pe realizarea ciclului întreg al designului (creator-producător-utilizator), în rândul celor care au lucrat ca designeri în industria socialistă se conturează voci contradictorii referitoare la existența sau inexistența practicii în design din România.

În contextul designului practicat în alte țări socialiste, situația României este una individualizată, în absența unei tradiții. Mai mult, cei cca 300 de designeri absolvenți au lucrat în și pentru industrie, unii au proiectat chiar pentru utilizatori obișnuiți, în contextul bizar în care au existat voci ale unor tineri designeri români, precum Alexandru Ghilduș și Mihai Panduru, care au menționat public la un colocviu din 1979 dedicat designului problema paradoxală a neincluderii în nomenclatorul de profesii a meseriei de designer, din moment ce „învățământul pregătește designeri și economia națională are nevoie de ei"[148].

Sistemul economic centralizat funcționa în baza unei economii non-concurențiale, axate pe un plan cincinal întocmit de instituții socialiste, fără corespondență cu realitatea și nevoile oamenilor. În acest context non-concurențial, de cerere artificială și ofertă dezechilibrată, puținii designeri care lucrau în industria românească socialistă proiectau, cu resurse și tehnologii precare, ceea ce le „comanda" sistemul centralizat, care în majoritatea cazurilor era incapabil să-și producă propria cerere.

Educația și practica în design din România socialistă au încercat să se conecteze la realitatea internațională, ridicându-se mereu oficial problema sincronicității și, neoficial, cea a faptului că designul nu poate compensa precaritatea resurselor materiale și deficiențele tehnologice dintr-un sistem economic destructurat. Din această perspectivă, preocuparea și eforturile depuse în școală, cât și în practică erau îndreptate nu atât către practicarea designului „socialist" (o construcție abstractă, creație a ideologiei care impregna viața cotidiană, căreia nu îi corespundea o pedagogie specifică și de care cei apropiați profesiunii nu erau conștienți), ci către practicarea onestă, cu adevărat, a profesiei.

---

147 Deși Iulian Crețu și Virgil Salvanu au încercat să susțină un fel de primordialitate și continuitate cu școlile de arte și meserii prin intermediul mitologiei brâncușiene: „Unele școli românești de arte și meserii au fost printre primele în Europa care în mod științific, sistematic, au format specialiști și au promovat elementele de bază ale relației dintre artă și industrie, dintre util și frumos. Marele precursor al sculpturii moderne, Constantin Brâncuși, a oferit tezaurului mondial artistic lumea de forme proprii poporului român. El a fost elev al unei școli de arte și meserii românești la sfârșitul secolului trecut și a devenit designerul [sic!] care a creat în ‚păsările sale măiastre' primele forme aerodinamice." Iulian Crețu și Virgil Salvanu, „Designul în ambianța estetică a României contemporane", în *Estetica industrială*, nr. 1, 1974, pp. 49–50.

148 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 32.

III Oficial și alternativ în arta anilor ’70–’90

O contextualizare a lucrărilor timpurii ale lui Paul Neagu

Magda Radu



Paul Neagu, București, 1968–1969
Fotografie alb/negru

În 1970, anul în care a plecat definitiv din România, Paul Neagu publica în revista *Arta* „Manifestul artei palpabile". O primă versiune succintă a manifestului fusese redactată de Neagu în anul anterior, în timpul unei perioade de nouă luni pe care a petrecut-o în Europa de Vest. Etapa de început a carierei lui Paul Neagu, asupra căreia voi insista în cele ce urmează, nu trebuie privită ca un segment uniform și monolitic în parcursul lui artistic. După cum voi căuta să arăt, ideile promovate prin manifest – avansate și, în anumite privințe, chiar radicale pentru contextul românesc de atunci – devin mai ușor de înțeles dacă acordăm atenție evoluției și climatului în care a activat Neagu până în acel moment.

Ceea ce își propune textul de față este o lectură atentă a producției artistice a lui Paul Neagu în anii premergători emigrării, care ia în considerare mediul artistic și intelectual în care a activat Neagu, contextul liberalizării politice din România, contactul lui cu mediul artistic occidental, precum și treptata configurare a unui întreg sistem de gândire. După cum se va observa, Neagu a demonstrat o remarcabilă continuitate între activitatea desfășurată în România și preocupările artistice de după plecarea din țară. La el, investigațiile formale și teoretice se extind pe perioade îndelungate de timp, decurg unele din celelalte, se ramifică de la o etapă la alta, ceea ce reprezintă deopotrivă un avantaj (pentru că Neagu e riguros în cartografierea propriilor idei) și totodată un impediment pentru cercetător (pentru că autoritatea lui Neagu riscă să-l timoreze în încercarea de a-și revendica o anumită independență în comentarea operei lui).

Reflecția constantă îndreptată asupra propriului parcurs, integrarea retrospectivă a unor etape anterioare de lucru într-un sistem de gândire care acumulează noi și noi straturi conceptuale tind să deplaseze – și, în același timp, să transforme – sensul unor lucrări care aparțin unui anumit moment istoric. Dacă statutul de arhivist al propriei producții artistice și orizontul intelectual care o însoțește fac ca Neagu să fie principalul furnizor de informații în ceea ce privește opera sa, e nu mai puțin adevărat că viziunea lui integratoare, care circumscrie demersul lui „prospectiv"[1] într-un tot coerent, riscă să se impună ca grila dominantă de citire a întregului lui parcurs. Iar anumite moduri de lucru sau direcții de cercetare care au fost la un moment dat lăsate deoparte pot fi trecute cu vederea sau interpretate

1 Vezi Anca Oroveanu, „Paul Neagu: urmă și prospecție", în Anca Oroveanu, *Rememorare și uitare. Scrieri de istoria artei*, București, Humanitas, 2005, pp. 198–201.

unidirecțional – după cum ele intră sau nu în orizontul unor astfel de perspective recapitulative. Această capcană metodologică poate fi evitată prin plasarea lui Neagu în contextul local în care el a activat, o contextualizare care se dovedește a fi complicată, deoarece, cel puțin în ce privește activitatea lui timpurie, Neagu e un artist care oscilează încă de timpuriu între local și internațional. Lucrările lui neo-avangardiste pot fi situate undeva la intersecția dintre *Fluxus* și arta conceptuală, însă niciunul din aceste repere nu poate fi invocat în cazul lui fără anumite rezerve și explicații suplimentare. Ținând cont de importanța perioadei formative din România, o caracterizare a mediului artistic local prin prisma factorilor culturali, politici și instituționali devine indispensabilă. Problema sincronizării cu mediul internațional formează subiectul unei discuții incipiente din care va decurge, ulterior, analiza propriu-zisă a parcursului timpuriu al lui Neagu.

Problema sincronizării

Paul Neagu aparține unei generații care a făcut un efort conștient și asumat de sincronizare la mișcările artistice pe plan internațional. Câteva informații despre contextul istoric pot întări această constatare. Sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 au însemnat apogeul dezghețului în România. Noul lider al PCR, Nicolae Ceaușescu, a preluat conducerea țării după perioada dură marcată de dominația lui Gheorghe-Gheorghiu Dej, fostul Secretar General al Partidului, care refuzase să dea curs liberalizării – așa cum s-a întâmplat în majoritatea statelor ex-sovietice – în urma condamnării de către Hrușciov, în celebrul său discurs din 1956, a exceselor totalitare ale epocii staliniste. Ceaușescu a devenit popular în România și a atras simpatia Occidentului când a condamnat invazia sovietică din Cehoslovacia în 1968.[2] O politică mai relaxată în domeniul culturii – care a ținut oficial până în 1971, anul declanșării de către Ceaușescu a „revoluției culturale" inspirate de modelul chinez și coreean[3] – a condus la revigorarea schimburilor culturale internaționale. Acestea erau însă atent monitorizate și rareori aveau loc în afara inițiativei și a strictei supravegheri de către instituțiile statului.

Datorită temerității unui antreprenor cultural precum Richard Demarco, mai multe expoziții de grup care prezentau arta contemporană românească au fost organizate la Edinburgh în anii 1969, 1970 și 1971.[4] Demarco a călătorit la București încă din 1968[5] și a stabilit contacte cu un cerc de artiști de avangardă pe care i-a invitat apoi să expună la propria galerie din Edinburgh. Printre artiștii care au ajuns la Edinburgh în acei ani îi amintim pe Paul Neagu, Horia Bernea, Pavel Ilie, Ion Bitzan, Peter și Ritzi Jacobi. A devenit evident, încă după primele contacte dintre Demarco și artiștii întâlniți la București, că Paul Neagu avea să fie pentru galeristul scoțian figura centrală în cadrul acestei constelații de artiști, iar prietenia dintre cei doi a jucat un rol determinant în decizia lui Neagu de a părăsi definitiv țara natală în 1970, stabilindu-se în cele din urmă la Londra (după o perioadă de câteva luni petrecută la Edinburgh).

Neobositul Demarco, galerist și – cel puțin potrivit standardelor actuale – totodată curator, traversa Europa de la Est la Vest pentru a stabili legături cu artiști și instituții, fiind adeptul unui spirit internaționalist care se extindea dincolo de Cortina de Fier.[6] Ceea ce merită subliniat aici este capacitatea lui Demarco de a crea condițiile necesare pentru producerea unor întâlniri fructuoase și schimburi între artiști, critici și istorici de artă care trăiau în contexte geografice, sociale și culturale extrem de diferite. Pentru a da un exemplu, Bernea, Neagu și Pavel Ilie l-au întâlnit pe Joseph Beuys și pe alți artiști

---

2 Citez din relatarea lui Julian Mereuță, critic de artă și artist care a trăit în București până în anul 1979, când a emigrat în Franța; Mereuță a vizitat Praga în august 1968, imediat după invazia orașului de către trupele armate ale Pactului de la Varșovia: „Pe 22 august, Ceaușescu a adunat poporul în fața CC și a ținut un mare discurs. Grație unui amic jurnalist la revista *Amfiteatru* am fost în față, la câțiva metri de tribună. Discursul era puternic, Ceaușescu dădea impresia unui mare om de stat." Conversație prin e-mail cu Julian Mereuță din data de 13 februarie 2010. Paul Neagu a ajuns și el la Praga în aceeași perioadă; informația este preluată dintr-un caiet-album cu fotografii și documente din arhiva Paul Neagu aflată la Tate Modern, Londra, arhivă ce acoperă perioada de la sosirea lui Neagu în Marea Britanie până în 1990.

3 E vorba de celebrele „Teze din iulie", care au urmat vizitei lui Nicolae Ceaușescu în China și Coreea de Nord în iunie 1971. Aceste „teze" vizau, printre altele, intensificarea conținutului ideologic în artă și întărirea controlului partidului asupra sferei culturale.

4 Expoziția din 1971 s-a numit *Romanian Art Today* și a fost însoțită de un catalog. Ea a avut loc în perioada 23 august–11 septembrie 1971 la Galeria Richard Demarco din Edinburgh și în cadrul ei au fost prezentate lucrări de Horia Bernea, Ion Bitzan, Șerban Epure, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Sayler, Vladimir Șetran, Radu Stoica, Radu Dragomirescu și grupul *Sigma*.

5 Prima vizită a lui Richard Demarco la București a avut loc în perioada 17–25 septembrie 1968. „Referatul" care descrie itinerariul lui Demarco la București, semnat de traducătorul Mihai Domocoș, este păstrat în Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici. Îi mulțumesc Magdei Predescu, care mi-a pus la dispoziție o copie scanată a dosarului Demarco păstrat în această arhivă, dosar care conține și corespondența între Galeria Demarco, oficialii UAP și artiștii din România invitați la Edinburgh.

6 În afara României, alte puncte pe traseul est-european al lui Richard Demarco au fost Polonia și Iugoslavia.

conectați cu scena de artă din Düsseldorf când au călătorit la Edinburgh, în 1970. Demarco a plănuit desfășurarea în paralel a două evenimente: pe de o parte, expoziția *New Directions* [Noi direcții] din care făceau parte cei trei artiști români, alături de alți câțiva artiști din Scoția; pe de altă parte, celebra expoziție *Strategy: Get Arts*, organizată în colaborare cu Kunsthalle Düsseldorf – un eveniment artistic remarcabil, cu multe lucrări produse *in situ* (la Edinburgh College of Art), care prezenta în premieră în Scoția lucrări de artă procesuală, *happening*, *performance* și conferințe susținute de reprezentanți importanți ai artei de avangardă a momentului: de la Beuys și Blinky Palermo la Imi Knoebel, Gerhard Richter și Daniel Spoerri.[7] Participarea la un eveniment de atari ambiții și proporții a lăsat probabil o impresie puternică artiștilor veniți de la capătul opus al continentului european, artiști care funcționau deja într-un registru „non-conformist" și care erau astfel confruntați pe viu cu o gamă largă de noi posibilități artistice. Această constatare nu e menită să sugereze că artiștii din România au preluat mimetic practici artistice răspândite în Occident, însă e foarte probabil ca înclinația crescândă pentru *performance* a lui Paul Neagu sau explorările conceptuale ale lui Horia Bernea, implicând recursul la o metodologie multi-disciplinară, atribuind artei un scop spiritual, să fi fost cel puțin în parte încurajate de exemplul oferit de acțiunile ritualice ale lui Joseph Beuys[8].

Documentația fotografică din arhiva Demarco a evenimentelor mai sus pomenite ni-l arată pe Joseph Beuys vizitând expoziția *New Directions*, fiind angajat într-o conversație cu Horia Bernea sau asistând la o „demonstrație" în jurul obiectelor tactile ale lui Paul Neagu. În alte fotografii îi vedem pe Bernea și Neagu asistând la unul din *performance*-urile lui Beuys realizate la Edinburgh.[9]

Deși în perioada liberalizării au avut loc destule contacte cu mediul internațional – iar în acest sens participarea lui Pavel Ilie și a Grupului *111* din Timișoara la Bienala Constructivistă de la Nürnberg în 1969 reprezintă un alt moment important –, ne putem întreba de ce nu s-a format un spirit mai coeziv, de ce istoria contactelor cu arta occidentală a celor care doreau să se racordeze la mișcările artistice transnaționale e marcată de întâlniri ratate, desincronizări, fracturi în comunicare sau indiferență reciprocă. Pe cât ne putem da seama, avem mai degrabă de-a face cu traiectorii singulare. Pentru a da un exemplu, cineva ca Andrei Cădere, care a emigrat la Paris în 1967, nu pare să fi avut vreun contact cu Paul Neagu în 1969 la Paris, când acesta din urmă expunea la Centrul American[10] – un spațiu de artă deschis abordărilor novatoare, unde Cădere expunea în aceeași perioadă alături de alți prieteni artiști (printre care Christian Boltanski, Jean Le Gac, Sarkis, Gina Pane). Sau dacă cei doi s-au întâlnit în atare circumstanțe, atunci întâlnirea lor nu a avut consecințe notabile.

Aceste observații sunt grăitoare pentru importanța istorică a scurtului interval de liberalizare, a ritmului accelerat al schimbărilor care au marcat dinamica relațiilor și starea de spirit a artiștilor interesați să absoarbă informații noi și să regândească coordonatele actului artistic, în măsura în care condițiile existente în societate le permiteau acest lucru. Într-o decadă atât de „revoluționară" ca anii '60 târzii, un interval scurt de doar doi sau trei ani – marcând debutul unei relaxări ideologice până la concretizarea propriu-zisă a efectelor ei – a produs schimbări remarcabile în felul în care sfera culturală și-a ajustat modul de funcționare la schimbările politice.

Merită totodată subliniat că sincronizarea propriu-zisă, implicând familiarizarea treptată cu contextul internațional și testarea unor practici artistice noi, nu este un proces simplu, uniform și uni-dimensional. Ritmurile diferite în care artiștii au ajuns la soluții pentru a funcționa dincolo de convențiile

---

7 *Strategy: Get Arts* a avut loc în perioada august–septembrie 1970. Artiști: H.P. Alvermann, Bernd și Hilla Becher, Joseph Beuys, Claus Böhmler, George Brecht, Peter Brüning, Henning Christiansen, Friedhelm Döhl, Robert Filliou, Karl Gerstner, Gotthard Graubner, Erwin Heerich, Dorothy Iannone, Mauricio Kagel, Konrad Klapheck, Imi Knoebel, Christof Kohlhöfer, Ferdinand Kriwet, Adolf Luther, Heinz Mack, Lutz Mommartz, Tony Morgan, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Erich Reusch, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Dieter Rot, Reiner Ruthenbeck, Daniel Spoerri, André Thomkins, Günther Uecker, Franz Erhard Walther, Günter Weseler, Stefan Wewerka; *New Directions*, deschisă în aceeași perioadă, i-a inclus pe Michael Docherty, Pat Douthwaite, Rory McEwen, Alistair Park, Horia Bernea, Paul Neagu și Pavel Ilie.

8 Horia Bernea a fost impresionat de întâlnirea cu Joseph Beuys. Această informație mi-a fost oferită de Dna Anca Oroveanu care îl cunoștea pe Bernea în perioada în care a avut loc expoziția de la Edinburgh.

9 Aceste fotografii pot fi accesate online la adresa: http://demarco.heroku.com/years/70s/1970. Beuys a realizat în acel context un *performance* care a durat patru ore, intitulat *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*. Potrivit lui Ann Temkin, Beuys „a făcut uz atunci de o imagerie creștină, celtică și alchimică, precum și de muzică și film, creând un eveniment teatral tulburător". Vezi Ann Temkin, „Joseph Beuys: An Introduction to his Life and Work", în Ann Temkin și Bernice Rose (ed.), *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, catalog, Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 17.

10 Expoziția de la Centrul American din Paris a avut loc în perioada 9–20 decembrie 1969 și a fost organizată tot prin mijlocirea lui Richard Demarco; Paul Neagu a expus acolo împreună cu alți doi artiști: Jean-Pierre Brigaudiot și H.W. Müller.

osificate ale artei constituie un argument în plus în ceea ce privește invocarea unor modele non-liniare (spațiale, dar și temporale) de caracterizare a unui fenomen atât de complex. Ar fi eronat să invocăm tipare unidirecționale de acțiune sau argumente de tip cauzal pentru a explica procesul de reconectare cu alte spații culturale și geografice după experiența dificilă a represiunii culturale și politice din anii '50.

Un exemplu revelator în acest sens este cel al Getei Brătescu. Prima ei călătorie în străinătate a avut loc în Italia, în 1966, episod care s-a repetat în anul următor, iar întâlnirea ei cu arta vestică a fost de o cu totul altă factură decât cele descrise în paragrafele anterioare. În acea perioadă, Geta Brătescu lucra ca ilustratoare de cărți pentru copii și primea ocazional comenzi de stat pentru tapiserii de mari dimensiuni. În paralel, ea practica diverse tehnici de gravură și își continua explorările în zona desenului. După aproape două decenii de restricții dure în ceea ce privește accesul la sursele de cunoaștere ale istoriei artei, cărora li s-a adăugat imposibilitatea de a pleca din țară, Geta Brătescu a privit această primă călătorie în străinătate ca pe o șansă de a studia reperele artei italiene, din Antichitate până în Renaștere, alimentând astfel o zonă socotită de ea indispensabilă în configurarea propriei identități artistice. Acest mod de a acționa poate părea anacronic la prima vedere. Și totuși, fără să intrăm aici în detaliile textelor scrise de ea despre locurile și operele văzute în Italia[11], e important de subliniat faptul că în cazul Getei Brătescu avem de-a face mai degrabă cu o contradicție. Ea a studiat cu atenție arta veche – o preocupare fundamentală, care i-a adâncit înțelegerea privind desfășurarea istorică a artei –, iar după numai câțiva ani a devenit unul din artiștii cei mai prolifici ai neo-avangardei locale, adoptând condiția de pluri-medialitate a artei contemporane. În mod similar, Paul Neagu menționa și el importanța contactului cu marile muzee de artă din Occident și rolul fundamental pe care l-a avut această experiență în explorările lui artistice și, implicit, în precipitarea deciziei de a pleca definitiv din România: „încurajarea pe care am simțit-o la Londra nu a venit doar dinspre scena de artă modernă, ci și datorită muzeelor extraordinare […]; ele erau pentru mine niște locuri uriașe în care puteam să privesc, să studiez, să fac speculații, cu care puteam să cooperez – și chiar așa s-a și întâmplat."[12] Același lucru se poate spune despre Bernea; el nu s-a mulțumit să vadă artă contemporană. Era un extrem de vorace vizitator de muzee și monumente și și-a format o vastă și rafinată cultură vizuală.[13]

Această tentativă sumară de a schița direcțiile de sincronizare cu contextul internațional în intervalul scurt al liberalizării ne îndreptățește să credem că a existat o generație de artiști care, poate într-o măsură mai mare decât în orice alt moment al perioadei comuniste, s-a aflat în proximitatea rețelelor artistice internaționale, intrând în consonanță cu mișcările sincrone ale artei contemporane. Artiștii din România au fost prezenți la unele dintre cele mai importante evenimente internaționale unde expuneau artiști din blocul estic – Festivalul de la Edinburgh, prin Richard Demarco și galeria lui, Bienala de la Paris, locuri care sunt considerate acum ca având un rol de pionierat în promovarea schimburilor culturale Est-Vest[14] – și totuși nu a existat un efort consecvent de a asigura participarea lor continuă la astfel de evenimente. Acest fapt e explicabil prin lipsa sprijinului instituțional și prin absența a ceea am putea numi dimensiunea curatorială – dată de critici și istorici de artă care în alte contexte au avut un rol crucial în articularea cadrelor teoretice și în construirea unor rețele de contacte prin intermediul cărora artiștii dintr-un anumit mediu dobândeau o vizibilitate mai largă.[15] Putem presupune că cei care puteau practica pe plan internațional această dimensiune curatorială (Ion Frunzetti, mai târziu Dan Hăulică)

---

11 Geta Brătescu, *De la Veneția la Veneția*, București, Editura Meridiane, 1970.

12 Vezi interviul lui Mel Gooding cu Paul Neagu, *National Life Stories: Artists' Lives*, C466/27, British Library Archive. Interviul a fost înregistrat în timpul mai multor sesiuni în anii 1994 și 1995. Fișierul PDF cu transcrierea interviului poate fi descărcat accesând adresa: http://sounds.bl.uk/related-content/TRANSCRIPTS/021T-C0466X0027XX-ZZZZA0.pdf, p. 99.

13 Informație obținută prin amabilitatea Dnei Anca Oroveanu.

14 Vezi textul Natašei Petrešin-Bachelez despre Bienala de la Paris, în *Les Promesses du Passé*, Christine Macel și Nataša Petrešin-Bachelez (ed.), catalog, Centre Georges Pompidou, JRP/Ringier, Paris, 2010, p. 198.

15 Situația schimburilor culturale între Europa de Est și spațiul occidental e un subiect frecvent discutat în ultima vreme, motivația fiind efortul de a nuanța percepția separării radicale, pe criterii geopolitice, între est și vest. O recapitulare sintetică privind rețelele artistice care au traversat Cortina de Fier e oferită de articolul semnat de Klara Kemp-Welch și Cristina Freire, „Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe", în *ARTMargins*, vol. 1, nr. 2–3, 2012, pp. 3–13. Referitor la cazul românesc, aș vrea să adaug că renumitul critic de artă ceh Jindřich Chalupecký, promotorul unei rețele pan-europene de artă conceptuală care se revendica de la moștenirea lui Duchamp, a stabilit contacte cu artiști din România precum Julian Mereuță și Ion Bitzan. Chiar dacă nu a ajuns niciodată în România, câteva din scrisorile lui Chalupecký către Mereuță s-au păstrat. Dintr-o astfel de scrisoare, datând din 1973, reiese că Chalupecký intenționa să trimită la galeria lui Arturo Schwartz din Milano o serie de desene ale lui Mereuță. Am consultat această scrisoare prin amabilitatea lui Julian Mereuță.

manifestau o prudență politică dublată de preferințe artistice mai puțin radicale; iar criticii mai tineri nu aveau acces la astfel de pârghii.

Într-un text scris în 1990, Horia Bernea vorbea despre „modesta ‚renaștere' din anii 1965–1970, când România reușea să reapară în lume, încercând să reducă un decalaj ce se datora unei izolări aproape totale, să sincronizeze din nou ritmul său la mișcarea novatoare de prin alte părți ale lumii. Deschiderea permisă de putere a fost scurtă, imediat urmată de un soi de regrupare, de retragere din partea artiștilor, care, cu toate că era forțată, nu a fost mai puțin fecundă, pentru că ea antrena o reevaluare a resurselor proprii, îmbogățită de contactul rapid, dar real și angajat, cu experimentul și avangarda."[16] Aceste afirmații sunt simptomatice pentru felul în care anumiți artiști au privit scurtul interval de „deschidere" – urmat de sistarea procesului de sincronizare – ca pe o „istorie întreruptă", dar au găsit totuși moduri de a-și recalibra scopurile și de a-și forja propriile lor istorii autonome.

Cibernetica și neo-constructivismul

„Manifestul artei palpabile" a fost schițat în timpul primului contact substanțial al lui Paul Neagu cu arta occidentală, însă el trebuie deopotrivă legat de munca și preocupările lui intelectuale din timpul când trăia la București. E vorba de intervalul extrem de intens și fertil care a urmat absolvirii de către Neagu, în 1965, a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu". Încercând să depășească constrângerile formației academice impuse de programa conservatoare a institutului – care promova desenul și pictura după model ca unice moduri de dobândire și perfecționare a tehnicii artistice, pentru a nu mai vorbi de impunerea unei „tematici" derivate din realismul socialist –, Neagu explora cu insistență alte coordonate de concepere a actul artistic.

La puțin timp după terminarea facultății, Neagu făcuse deja tranziția de la pictură (mediul studiat în facultate) către obiect, „mergând" – după cum avea să afirme el însuși – „spre tridimensional"[17]. Înainte de a se dedica explorării tactilității, lucrările lui Neagu aveau aspectul unor cabinete fixate pe patru picioare, combinând proprietățile picturii, sculpturii și machetelor de arhitectură. Denumirile lor, care în anumite cazuri au fost prescurtate ulterior de artist, comportau alăturări surprinzătoare de cuvinte: *Marele metronom tactil*, *Raționalizatorul de colaps și anticolaps*, *Colectorul/Achizitorul de merite*. Uneori, prin felul în care e formulat un titlu, poate fi întrezărită și o dimensiune critic-subversivă.

În filmul *Cutiile lui Neagu* (1968) artistul exemplifică „utilizarea" lor, manipulându-le el însuși pentru a revela potențialul acestor obiecte de a stimula participarea psihologică și corporală a celor care intrau în contact cu ele. *Cutiile lui Neagu*, poate primul film pe peliculă de 8 mm din arta contemporană românească, conține pasaje în care îl vedem pe Neagu amplasându-și lucrările în spațiul public (pe o stradă principală cu mașini trecând în viteză, la ieșirea dintr-un pasaj), făcând vizibile cele două stări ale obiectelor, închis-deschis, în încercarea de a declanșa, prin deschiderea „cutiei", transferul de stimuli între obiect și mediul înconjurător. Obiectele respective (împreună cu principiul activării lor prin atingere și manipulare) sunt emblematice pentru abordarea sintetizatoare favorizată de Neagu încă de la începutul traiectoriei lui, un tip de abordare în care converg o pluralitate de medii artistice și discipline.

Neagu a găsit mai întâi o cale de ieșire din paradigma conservatoare ce caracteriza sistemul artistic local prin familiarizarea cu curente precum arta cinetică, neo-constructivismul și cibernetica. Influențați de Nicolas Schöffer și de Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), artiști precum Șerban Epure, Roman Cotoșman și membrii Grupului *111* din Timișoara erau animați de o idee care stătea de altfel și la baza introducerii ciberneticii în sfera artei, aceea că „arta e mai degrabă de înțeles ca sistem interactiv decât ca un obiect material"[18]. Afirmația lui Cotoșman că arta trebuie să contribuie la crearea unor „sisteme deschise de comunicare" rezona cu argumentele lui Șerban Epure referitoare la proprietățile auto-regulatoare ale „structurilor" artistice. Deși își păstrau caracterul autonom, acestea erau prinse într-o interacțiune continuă cu mediul înconjurător, tinzând spre o stare de „echilibru dinamic".

Pentru artiștii locali interesați de ascensiunea ciberneticii în „era informațională" – care împărtășeau un optimism tehnologic ce exalta multe minți iscoditoare, din URSS până în Anglia și mai departe –,

---

16 Horia Bernea, „Avantajele spirituale ale unui artist din est", în Ruxandra Balaci și Horia Bernea (ed.), *Horia Bernea*, catalog al expoziției retrospective, Muzeul Național de Artă al României, București, 1997, p. 80.

17 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 65.

18 Edward A. Shanken, „Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s", în Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (ed.), *From Energy to Information*, Stanford University Press, 2002, pp. 155–77.

neo-constructivismul reprezenta o altă direcție de cercetare; aici, cuvântul de bază era structura. Studiul și replicarea structurilor organice, sociale, economice, tehnologice aveau drept corolar în plan artistic construirea unor rețele de legături și relații între elemente prinse în angrenaje complexe. Edificarea unor astfel de structuri nu avea la bază o simplă curiozitate științifică (deși abordarea multi-disciplinară și efortul de a conecta arta și știința erau privite ca scopuri în sine); ea era totodată motivată de utopia comunicării universale și de dezideratul de a stabili punți de legătură între artă și societate. Afirmațiile lui Epure, extrase dintr-un text în care el pleda pentru o „atitudine cibernetică", sunt revelatoare în acest sens: „Caracterul constructiv, organizator, adică atributul anti-entropic mă face să bănuiesc că între acești coloși – arta și matematica – [există] o legătură de rudenie mai subtilă și mai profundă decât simpla lor prezentare."[19]

Intersecția neo-constructivismului cu cibernetica survine din impulsul de a construi sisteme interactive de comunicare între opera de artă (structură) și receptor. Deși în contextul românesc posibilitățile existente de producție nu au permis întotdeauna concretizarea lucrărilor proiectate, acest impediment nu i-a împiedicat pe membrii grupului *111* (transformat ulterior în *Sigma*) să experimenteze cu materiale noi precum fire sintetice, tuburi din nailon, sticla riglată, testând proprietățile optice și structurale ale acestora prin multiple soluții de tip combinatoriu. Deși nu s-a materializat niciodată, proiectul ambițios al grupului *Sigma*, *Turnul informațional* (1969), era destinat să creeze, prin „structura morfologică complexă" și proporțiile monumentale, „un spectacol sunet și lumină, fiind conceput ca un centru vital al orașului, asemenea *Turnului cibernetic* proiectat de Nicolas Schöffer"[20].

„Construcțiile" timpurii ale lui Neagu sunt într-o anumită măsură tributare coerenței structurale și dinamismului interactiv proprii neo-constructivismului și ciberneticii; și totuși, ele nu țintesc spre rigoare științifică și formală. Pentru Neagu alte considerente par să fi fost mai importante, iar acestea vor dobândi un relief mai mare odată cu tranziția spre obiectele palpabile. Încă de la realizarea primelor „cutii" și cabinete era evident că pe Neagu nu îl interesa perfecțiunea geometrică sau execuția impecabilă a acestor containere, care conțineau în interiorul lor rețele formate din pătrate sau dreptunghiuri, dispuse după principiul fagurelui de miere. Prin înfățișarea ei, o structură voluminoasă precum *Colectorul de merite* evocă o combinație între tehnologie și antropomorfism, având ceva din aspectul unui robot primitiv. Aceste lucrări îl atrag pe spectator în jocul comunicării, al interacțiunii cu obiectul, și exhibă totodată o doză de mister. De altfel, trecerea alternativă de la o „stare" la alta a obiectului – închis/deschis – ține de un tip de „comportament" ce trimite cu gândul la circuitele electrice, așadar la o zonă generic-științifică și, în același timp, la un tip de obiect cu funcție religioasă precum altarul poliptic (care constituie o referință inechivocă, mai ales în cazul unei lucrări complexe ca *Marele metronom*). Acest reper este asumat de Neagu: altarele poliptice[21] îl atrăgeau din timpul copilăriei pentru că ele transmiteau ideea de mister, secret, revelație, însă revelația în/prin imagine se producea doar în anumite circumstanțe, când panourile mobile ale altarelor se deschideau cu prilejul sărbătorilor religioase.

Secretul e un element important în matricea de idei al lui Paul Neagu. Un alt reper care i-a slujit în edificarea conținutului ascuns, extras dintr-o istorie mai îndepărtată, este cel al sarcofagelor egiptene cu mumii îmbălsămate, sarcofage ascunse la rândul lor în arhitectura piramidelor.[22] Nicăieri nu e mai evidentă această asociere decât în lucrările compuse din rețele de cutii de chibrituri cu contururi de siluete umane în interior. Un element central în concepția lui Neagu – pe lângă ideea de ocultare a sensului imediat și apelul la un tip de cunoaștere situat dincolo de datele realității (voi reveni mai jos asupra acestui aspect) – este relația dintre corpul uman și arhitectură sau, într-un sens mai general, raportul dintre parte și întreg, unitate și ansamblu, celulă și organism.

Rețelele de cutii fac trimitere, printre altele, la tipul de locuire din perioada comunistă și, implicit, la tipul specific de organizare socială, pe care Neagu îl critică voalat: traiul la bloc în containere/camere identice ordonează existența individului în tipare constrângătoare, care o reduc la uniformitate,

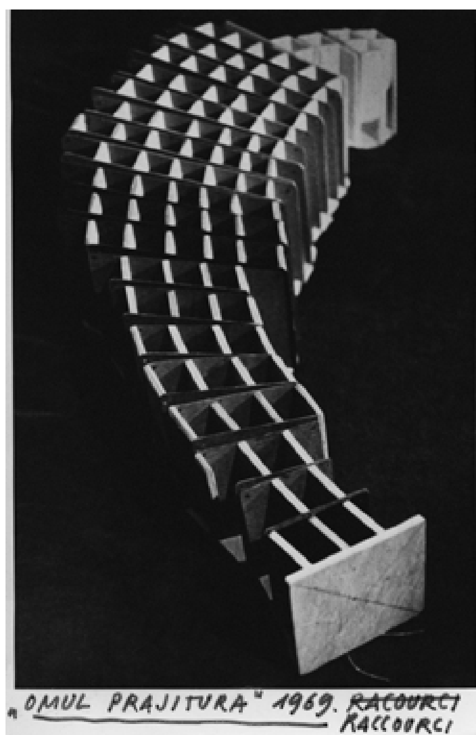
---

19 Șerban Epure, „Atitudine cibernetică și gândire matematică", în *România literară*, nr. 25, 18 iunie 1970.

20 Andrei Pintilie, „Tendințe constructiviste în arta contemporană românească", în Ileana Pintilie (ed.), *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60–'70*, catalog, Muzeul de Artă Timișoara, 1991, pagină nenumerotată. *Turnul informațional* utiliza o tehnologie mai complicată, care includea, potrivit lui Andrei Pintilie, „bare sudate, discuri de metal, bare de plexiglas, o scară elicoidală din aluminiu".

21 Una din lucrările lui Paul Neagu se numește chiar *Altar palpabil* (1968); lucrarea apare într-o fotografie din arhiva Paul Neagu Estate, Londra.

22 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 68.



Omul-prăjitură*, 1969
Lemn, perspex, metal
Fotografie de arhivă
Fondul de documentare MNAC



Omul-prăjitură, 1969
Lemn, perspex, metal
Fotografie de arhivă
Fondul de documentare MNAC

repetiție, înregimentare. În plus, într-un astfel de context, cultura secretului, împreună cu starea de ascundere, retragere, izolare în spațiul privat, reprezenta o soluție de supraviețuire, iar artiștii mizau de multe ori pe un coeficient de non-comunicabilitate, procedând într-un sens invers celui al artei „cu mesaj". În ceea ce-l privește pe Neagu, nici o interpretare nu poate fi considerată dominantă, așa cum și procesul lui de lucru se bizuie pe o multitudine de surse – vizuale, discursive, combinând temporalități diferite – care se întrepătrund și se completează reciproc.

În cazul lui, e important de subliniat faptul că se produce tranziția de la modelul construcțiilor complexe, de tip cabinet, în care obiectul rezultat e mai degrabă greoi, static, către un alt model, care favorizează o concepție flexibilă, mobilă, a obiectului artistic. În consecință, dimensiunile scad – de la „cabinetele" mai mari, care aveau aspectul unor piese sculpturale și solicitau o participare colectivă (ele erau concepute, în mod ideal, pentru spațiul public), Neagu trece la fabricarea obiectelor palpabile, mai versatile în ceea ce privește posibilitățile de amplasament, putând genera multiple variante de instalare. În plus, aceste obiecte erau menite să creeze un raport intim, corporal cu cei/cele care intrau în contact cu ele.

Ceea ce se păstrează însă de la o etapă la alta este formatul: containerul (carcasa) de lemn în interiorul căruia se grupează diversele elemente ascunse privirii și destinate unei explorări tactile. În majoritatea cazurilor obiectele au un aspect precar, artizanal, iar din acest motiv îmbinările vizibile între părțile componente (micile balamale și cuie ieșite în relief), imperfecțiunea lor geometrică, transmit o impresie de manualitate ușor stângace, asumată de Neagu. Se poate citi aici nu atât indiferența față de aspectul vizual, cât mai ales insistența asupra unei consonanțe între aceste obiecte și felul în care arătau obiectele care formau mediul cotidian de atunci, trimițând cu gândul la precaritatea mediului urban și la ceea ce în viața cotidiană era mai aproape de mâna omului, de uzul zilnic.[23] Obiectele tactile exhibă, în fapt, o materialitate compozită, iar fiecare cutie își declină personalitatea în funcție de materialele încrustate pe suprafața ei interioară: pâine, mămăligă, pene, lame metalice,

---

23 O observație făcută și de Cordelia Oliver, care a vizitat Bucureștiul împreună cu Richard Demarco în 1971. Îi mulțumesc Ancăi Oroveanu pentru faptul de a-mi fi semnalat apropierea între obiectele tactile și mediul cotidian din perioada respectivă.

mozaic, sticlă, piele, catifea, bețe de chibrituri, chiar și epidermă umană. Dacă ținem cont și de denumirile pe care Neagu le nota pe spatele fotografiilor („cutia bizantină" spre exemplu), aceste lucrări aparțin ocazional unui registru care ține de surpriză, joc, umor.

Devine aici necesară introducerea în discuție a câtorva repere teoretice și istorice referitoare la un format artistic – cutia – care dobândise deja, la vremea respectivă, un interes considerabil pentru un număr de artiști. Un antecedent notabil este oferit de *Boîte verte* (1934) a lui Duchamp, cutie ce cuprindea schițele și documentația etapelor de lucru la *Marele geam* (1915–1923). Acest exemplu poate fi privit în corelație cu celebrul muzeu portabil, *Boîte-en-valise* (1935–1941), în care Duchamp a inclus versiuni miniaturale ale lucrărilor lui, sau cu *À bruit secret* (1916) – un ghem de sfoară prins între două plăci metalice care ascunde în interiorul lui un obiect necunoscut, a cărui identitate nu era știută nici măcar de artist.[24] Formatul cutiei oferă, așadar, posibilitatea de a „ascunde" privirii un conținut care se lasă dezvăluit (doar) în anumite împrejurări, a cărui lectură liniară e – în măsura în care o lectură oarecare e posibilă – obstrucționată. După cum am mai sugerat, cubul e un obiect misterios prin simpla lui apariție, orientând percepția privitorului într-o oscilație permanentă între interior și exterior. Leo Steinberg e printre primii comentatori care au vorbit despre apariția cubului (sau a cutiei – „the box") în sculptura contemporană, moment care a coincis cu emergența „cubului negru" al computerului[25], fapt ce revelează, în opinia lui Steinberg, ceva esențial despre mecanismul intern – „circuitul complex" și invizibil – care stă la baza „imaginației moderne"[26]. Mai departe, problema cubului e deplasată înspre zona ciberneticii, unde sensul lui se amplifică: forma cubică e un paravan care ascunde procesele ce au loc în interiorul ei, iar ceea ce se manifestă în exterior sunt intrările și ieșirile din sistem – singurele „mișcări" care pot fi observate și cuantificate. Acest argument, dezvoltat de Bruno Latour[27], evidențiază importanța circuitelor informaționale în lumea contemporană și semnalează în același timp existența unei probleme mai vaste, aceea a complexității unor sisteme care scapă, de fapt, înțelegerii, pentru că principiul funcționării lor rămâne întotdeauna invizibil. În artă, semnificațiile atașate cubului/cutiei pot fi extrem de variate, însă numitorul lor comun e dat de faptul că acest dispozitiv e caracterizat de „calități banale, generice în exterior, care acoperă de fapt calitățile interne complexe"[28].

Paul Neagu nu e străin de astfel de probleme și genealogii. Dacă rapelul la cibernetică părea mai plauzibil în intervalul 1966–1968, prin tranziția spre lucrul cu obiectele palpabile – cărora le conferă un aspect fragil și precar – Neagu pare să se îndepărteze de această conexiune, fără a o abandona însă cu totul. Obiectele tactile par apropiate de o zonă de bricolaj, meșteșug, fiind totodată deturnate înspre alte conotații. În ele pot fi detectate și trăsături care trimit cu gândul la suprarealism; în fond, și Duchamp, prin variatele declinări ale formatului cutiei, păstrează – cu tot cu doza de (auto)ironie – o tonalitate afină cu suprarealismul, iar mai târziu artiști precum Joseph Cornell, Robert Rauschenberg și Jasper Johns[29], admiratori ai lui Duchamp, au elaborat lucrări care pot fi integrate în tradiția obiectului enigmatic, explorând jocul cu percepția și simțurile spectatorului, cu ceea ce obiectul oferă și sustrage cunoașterii. Într-un anumit sens, și Neagu a mers într-o direcție similară: cutiile tactile pot fi privite ca niște obiecte magice, nu doar pentru că proprietățile lor se lasă deslușite printr-o participare conjugată a simțurilor, ci și fiindcă „schimbarea de stare" rezultată din contactul cu ele – sau, altfel spus, *output*-ul, ieșirea din sistem – e dat(ă) de transformarea care se produce în subiect.

---

24 Obiectul necunoscut a fost introdus în interiorul ghemului de sfoară de colecționarul Walter Arensberg, prieten cu Duchamp și proprietar al lucrării.

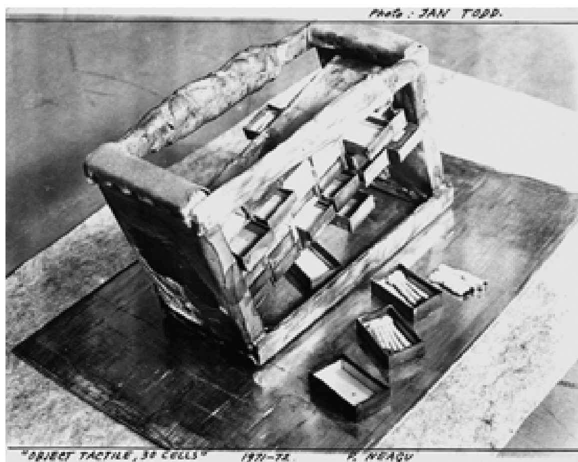
25 Vezi Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge MA, The MIT Press, 2011, pp. 75–76.

26 *Ibidem*.

27 Extrapolarea e făcută tot de Rodenbeck, pornind de la discuția despre cub/cutie inițiată de Leo Steinberg, *Radical Prototypes*, p. 76.

28 *Ibidem*.

29 O expoziție recentă explorează această filiație; ea demonstrează cum, pornind de la Duchamp, artiști ca Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage au dezvoltat în anii '50 și '60 diverse strategii artistice care se plasează în continuitatea ideilor și formulelor de lucru duchampiene. O astfel de genealogie în ceea ce privește formatul cutiei/cubului devine evidentă prin recursul la exemple precum *Music Box (Elemental Sculpture)*, 1953, lucrare a lui Robert Rauschenberg care pune în lumină dialectica dintre vizual și tactil. Este vorba de o cutie de lemn având pereții interiori tapetați cu cuie metalice, în spațiul dintre cuie inserându-se trei pietre și o pană. În Carlos Basualdo și Erica F. Battle (ed.), *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 2012, p. 390.



Obiect tactil, 30 de celule, 1971–72
Lemn, cutii de chibrituri, piele
Fotografie de Jan Todd
Fondul de documentare MNAC

Activarea simțului tactil prin contactul cu obiectul sugerează configurarea unui cadru propice pentru ca această întâlnire să genereze efectul dorit. Neagu a devenit mai dezinvolt în conceperea soluțiilor de amenajare a spațiului expozițional odată cu debutul expozițiilor lui în străinătate. Un exemplu elocvent e oferit de evenimentul care a avut loc la Galeria Demarco în 1969, unde Neagu a dat o articulare mai clară ideilor lui privind interacțiunea și participarea. Obiectele tactile erau plasate la distanțe mici unul față de celălalt, fiind prinse de sfori care coborau din tavan până în podea; ele împânzeau întreg spațiul galeriei, așa încât între obiect și spectator se crea o proximitate inevitabilă. Iată ce spunea Neagu cu acest prilej: „Obiectele expuse reclamau participarea activă a spectatorului și am abandonat în mod deliberat orice tentativă de a crea niște obiecte ‚frumoase'. Camera nu era deloc luminată, iar pereții erau pictați cu negru. Absența luminii din jurul obiectelor palpabile îi obliga pe spectatori să comunice mai direct cu natura abstractă a ceea ce în realitate erau doar niște obiecte inutile, care erau totuși construite pe scheletul unei arhitecturi organice. Acest paradox i-a surprins pe mulți. Fără îndoială că era un joc, însă era ceva mai mult decât un simplu joc de-a leapșa."[30]

Cutiile de lemn au trăsături care le apropie de cultura materială vernaculară sau de meșteșugul țărănesc, însă ar fi, cred, eronat să se considere că aceste surse ar constitui singurul sau cel mai plauzibil cadru de referință. Încă de la începutul parcursului lui Neagu s-a vorbit – într-un mod poate excesiv – despre „rădăcinile" românești și atașamentul lui față de cultura populară[31], însă e la fel de semnificativ că el a manifestat de timpuriu o deschidere cosmopolită față de ceea ce se întâmpla în artă pe plan internațional[32].

Conceptualism, Fluxus

O cronologie sintetică compusă de Neagu în anii '90, care se referă la întregul lui parcurs artistic de până în acel moment, conține informații despre întâlniri semnificative, expoziții importante și evenimente din biografia personală care au exercitat o influență asupra artei lui.[33] Neagu notează aici, de pildă, întâlnirea cu operele lui Piero Manzoni și Yves Klein, pe care le-a văzut pentru prima dată la Paris în 1969. Poate părea forțată căutarea unor corespondențe/afinități între Neagu și artiștii menționați de el. Totuși, un punct de aderență între Neagu și Manzoni e acela că ambii explorează un tip de materialitate compozită/disparată a obiectului artistic și merg într-o direcție anti-estetică; ambii

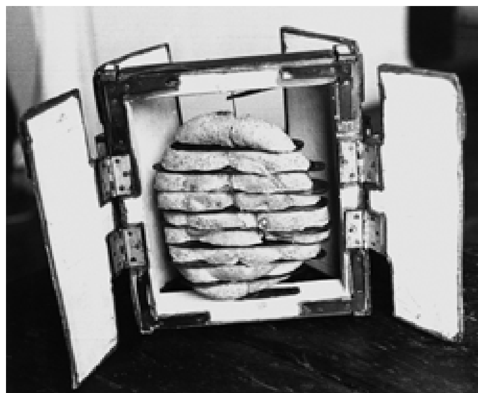
30 Paul Neagu în conversație cu criticul de artă „D", conversație ce a avut loc la Paris în 1969, fiind publicată în catalogul expoziției *New Directions* organizată la Galeria Demarco în 1970. Expoziția la care se referă Neagu avusese loc la Galeria Demarco între 22 august și 13 septembrie 1969.

31 Cordelia Oliver în introducerea din catalogul expoziției *Romanian Art Today*, Galeria Richard Demarco, 1971, pagină nenumerotată.

32 Vezi textul scris de Paul Neagu cu prilejul expoziției din 1991 de la Muzeul de Artă din Timișoara. Paul Neagu amintește aici climatul și discuțiile pe care le purta cu tinerii artiști timișoreni pe care îi frecventa în perioada studenției: „Dar nu discutam atât despre lucrul nostru, cât despre ultimul volum citit de unii, despre Camus, noutățile ‚nouvelle-vague'-ului de la Paris, ultimele reproduceri văzute à propos de Groupe de Recherche Visuelle, Julie le Parc, Soto, Yves Klein, Manzoni, Capogrossi, N. Schöffer, Vasarely sau avangarda americană a pop-artului sau abstract expresionismul francez comparat cu cel american." Paul Neagu, „Acum 25 de ani", în Ileana Pintilie, *Creație și sincronism european*, pagină nenumerotată.

33 Manuscrisul acestei cronologii se află în arhiva Departamentului de Documentare al Muzeului Național de Artă Contemporană din București.

utilizează materiale banale, nespectaculoase (pâine, materiale textile, pietre), pe care le îmbină cu materiale/substanțe ce demonstrează apartenența lor la domeniul artei (*gesso*, pigment alb). După cum au remarcat unii comentatori, acromele lui Manzoni se situează undeva la intersecția între „abstracție și *ready-made*" și au o țintă polemică în raport cu vocabularul „osificat" al modernismului.[34]



Cutie cu turtă, 1970
Lemn, alamă, fier, turtă
Fotografie de arhivă
Fondul de documentare MNAC

Obiectele lui Neagu nu împărtășesc nihilismul anti-artistic al lui Manzoni sau preocuparea artistului italian pentru distrugerea proprietăților materiilor naturale din compoziția acromelor prin plasarea acestora în conjuncție cu materiale industriale, uneori chiar toxice. Cu toate acestea, „Manifestul artei palpabile", scris în perioada în care Neagu lua contact cu mediul artistic internațional, lasă să transpară faptul că el devenise conștient de unele din direcțiile care aveau ca numitor comun „asaltul asupra conceptelor tradiționale de vizualitate și plasticitate"[35]. Prin această constatare nu vreau să sugerez că Neagu și-a reconfigurat concepția despre artă îndată ce a dobândit o cunoaștere mai profundă a artei occidentale; e însă posibil ca el să fi fost întărit în convingerile sale legate de necesitatea de a reconsidera obiectul artistic (și) în urma familiarizării lui cu o poziție ca cea a lui Manzoni.

În „Manifestul artei palpabile" Neagu acordă spectatorului o poziție egală cu cea a artistului, fiind probabil singurul artist român care a formulat explicit această mutație. Manifestul debutează printr-o critică a ochiului ca vehicul primordial al percepției: „De la începutul creației plastice și până azi, ochiul ca organ de recepție și control a fost educat și supereducat datorită unui proces de reciprocă influențare între el și obiectul de artă. Stimulat succesiv sau concomitent, ochiul a fost înșelat, exploatat, întrebuințat, obosit de atâtea solicitări. [...] Uzura artei pur vizuale, sofisticarea și închistarea ei m-au provocat să doresc o sinceritate, o evidență a vieții obiectului; solicitarea lui lirică sau filosofică să fie percepută prin contactul efectiv, prin aparatul senzorial ‚ne-specializat' estetic, expresia lui să se realizeze în actul palpării."[36]

Critica văzului lasă loc treptat considerațiilor privind comunicabilitatea și transferul de stimuli/idei dinspre obiect înspre spectator; ambii poli – spectator și obiect – devin agenți activi în cadrul unui schimb al cărui scop final e producerea unei experiențe transformatoare: „doresc o înființare, o prezentare a însuși actului creator, care vreau să coincidă cu obiectul creat. Acest obiect e destinat unui proces continuu, ca o ființă artistică având viață proprie ce depășește limitele impuse de artist, își dobândește autonomia, se re-creează în eventuala colaborare cu spectatorul."[37]

Pentru Paul Neagu polemica adresată văzului nu are drept corolar contestarea materialității, a existenței fizice a operei de artă, ceea ce obligă la nuanțări în ceea ce privește proximitatea lui față de arta conceptuală. „Dematerializarea", înțelegând prin asta suspensia și chiar renunțarea la

---

34 Vezi Yve-Alain Bois și Rosalind Krauss, „A User's Guide to Entropy", în *October*, vol. 78, toamna 1996, p. 81, și Jaleh Mansoor, „Piero Manzoni: ‚We Want to Organicize Disintegration'", în *October*, vol. 95, iarna 2001, pp. 28–53.

35 Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", în *October*, vol. 55, iarna 1990, p. 116.

36 Paul Neagu, „Palp Arta", [*Arta*, nr. 5, 1970, p. 34], text republicat în Alexandra Titu (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, București, CSAC/SCCA Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997, p. 125.

37 *Ibidem*.

concretizarea fizic-obiectuală a artei, e una din direcțiile majore ale conceptualismului.[38] Totuși, deși Neagu nu merge până la capăt în această direcție, el se situează tangențial în raport cu problema dematerializării, aducând în prim-plan anumite coordonate ale actului artistic precum precaritatea, efemeritatea și perisabilitatea.

Transferul de la vizual la tactil nu antrenează o negare radicală a proprietăților vizuale ale obiectului, ci vizează mai degrabă potențarea reciprocă a datelor perceptive, scopul final fiind acela ca obiectul să-și îndeplinească funcția de „catalizator al comunicării artistice"[39]. În acest sens, Neagu nu e deloc ambiguu: „Nu ignor aspectul vizual, dar înlătur metodic primordialitatea sa."[40] E însă puțin probabil ca în momentul scrierii manifestului el să fi fost la curent cu practicile conceptuale ale lui Joseph Kosuth sau *Art & Language*. Ideile acestora, care vizau, printre altele, eliminarea radicală a dimensiunii fizic-materiale a artei, nu erau consonante cu cele ale lui Neagu. O scrisoare adresată de Neagu lui Decebal Scriba, datând din august 1974, vine în sprijinul acestor afirmații: „Sincer să fiu, fără să intru în niciun detaliu, trebuie să îți mărturisesc că arta conceptuală nu mă interesează decât în măsura în care devine ‚body' – corp comunicabil via percepție umană. Cred că speculațiile metaforice sunt gimnastica de toate zilele ale poetului, dar eu personal nu pot fi satisfăcut doar cu exercițiile lingvistice sau fizico-chimice din abecedarul oricărei școli. Arta de dragul artei nu mă interesează decât la rubrica ‚e bine să știți'. Mai departe, ideile și lucrurile trebuie împinse dincolo de frontiera concept [sic]. De altfel conceptul se împlinește și hrănește din realizat. Ele vin deodată și împreună (ca și subiectiv-obiectiv). Multe salutări și urări de bine spre transcendență."[41]

Această scrisoare a fost expediată în urma recepționării de către Neagu a unor materiale legate de o expoziție cu agendă conceptuală pe care Scriba o organizase la București. Tonul mesajului, caracteristic pentru atitudinea în general tranșantă a lui Neagu, transmite iritarea lui față de caracterul auto-referențial al artei conceptuale. El identifica arta conceptuală cu ramura ei *hard* promovată de practica textuală a lui Kosuth și – speculând poate prea mult – cu experimentele lui John Latham sau cu lucrările contextuale ale lui Hans Haacke (mă refer aici în mod special la o lucrare precum *Condensation Cube*), care au împins lucrurile într-o direcție cvasi-științifică. În mod evident, pentru Neagu arta avea altă miză. Conceptul și materializarea aveau o greutate egală, iar de-materializarea – plasată aici în contrast cu ceea ce el numea „realizat" – nu reprezenta o miză, așa cum nici valențele critice intrinseci actului dematerializării nu îl preocupau pe Neagu.

Producția artistică a lui Paul Neagu poate fi citită și în conjuncție cu *Fluxus*. Primele construcții de tip cabinet, având compartimentele interioare acoperite cu „obloane" ce așteptau să fie date la o parte de vizitatori, amintesc de cabinetele și dulăpioarele întâlnite în unele din instalațiile performative ale lui George Brecht. Acestea erau concepute spre a fi manipulate de privitori în scopul de a le induce o „experiență complexă a proprietăților lor vizuale, tactile și simbolice"[42]. Desigur, deconstrucția paradigmei „oculocentrice" în artă începuse de ceva vreme, iar multe din acțiunile *Fluxus* se confruntau cu o dilemă generată de tensiunea dintre nevoia de a menține integritatea obiectului ca agent/reziduu al evenimentului artistic și tendința de a-i anula cu totul prezența materială. Pentru Neagu materializarea – prin obiect – reprezenta o etapă esențială în cadrul unui proces care putea (eventual) să conducă la dezintegrarea obiectului, punctul culminant al întregii desfășurări fiind reprezentat de comuniunea ritualică între artist și participanți.

Nicăieri nu e mai evident acest lucru decât în acțiunile care implică (și) ritualul de a consuma diverse produse manjabile. Un exemplu semnificativ este *Cake Man* (1971), un *happening* desfășurat la Galeria Sigi Kraus din Londra.[43] *Cake Man* marchează introducerea în practica lui Neagu a două ele-

---

38 Vezi Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press [1973], 1997; Catherine Morris, Vincent Bonin (ed.), *Materializing „Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, catalog, Brooklyn Museum, Cambridge MA, The MIT Press, 2012.

39 Paul Neagu, apud Alexandra Titu, *Experiment*, p. 125.

40 *Ibidem*.

41 Această scrisoare mi-a fost supusă atenției prin amabilitatea lui Decebal Scriba în octombrie 2012.

42 Julia Robinson, „From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s", în *October*, vol. 127 (iarna 2009), p. 88.

43 O performare a acțiunii *Cake Man* a avut loc și la București în 1971, acțiune găzduită în atelierul propriu de prietenul lui Paul Neagu, Julian Mereuță. Intenția era ca aceste două evenimente să se desfășoare simultan. Spre deosebire de versiunea de la Londra, figura omul-prăjitură de la București era amplasată în poziție verticală. Participanții la acest eveniment *underground* erau prieteni

mente suplimentare din paleta simțurilor – simțul gustativ și cel olfactiv. E un lucru puțin știut că pe lângă consumul colectiv al „celulelor" de vafe lipite între ele cu cremă, care compuneau unitatea organică a omului-prăjitură, participanții la eveniment erau întâmpinați, îndată ce pășeau în spațiu, de mirosul vafelor proaspăt coapte.

Fiecare compartiment din silueta *cake man*-ului era destinat unei anumite persoane care își anunțase în prealabil participarea la eveniment, iar aceste corespondențe erau trasate potrivit unui cod pus la punct de Neagu. Sistemul corespondențelor era explorat pe mai multe nivele, inclusiv cel formal: rețeaua de pătrate care brăzda suprafața vafelor evoca, o dată în plus, principiul diviziunii și al raportului parte-întreg, principiu pe care Neagu îl ilustra și în cadrul *performance*-ului pe care îl înscena cu aceeași ocazie. Înregistrarea filmată la Galeria Sigi Kraus e lămuritoare în acest sens: înainte de a ajunge la momentul devorării colective a *cake man*-ului, vedem cum Neagu decupează compartimentele de vafe după șabloane din carton, descompune și apoi re-compune pe podeaua galeriei corpul uman format din aceste îmbinări. Pașii executați de Neagu pot fi priviți și ca o transpunere simbolică a actului de constituire a unei colectivități, acțiune care se înfiripa (prin sosirea participanților) chiar în momentul în care el o performa în plan simbolic.

Complexitatea evenimentului e dată (și) de activarea simultană a mai multor simțuri – tactil, olfactiv și gustativ –, iar acest fapt constituie un deziderat exprimat de Neagu încă de la primele formulări ale programului artei palpabile. O diagramă tipărită pe invitația unei expoziții din 1970[44] înfățișează matricea simțurilor interconectate. Pentru Neagu, interrelaționarea organelor de simț are ca efect potențarea lor reciprocă. În fapt, regenerarea, reîmprospătarea simțurilor e una din ideile centrale ale manifestului. Deși Neagu se concentrează aparent (doar) asupra dimensiunii tactile, contactul fizic cu obiectul de artă trebuie să mobilizeze în cele din urmă întregul „aparat senzorial ‚ne-specializat' estetic"[45]. La Neagu, corpul devine organul primordial al receptării, așa cum, evidențiind o circularitate care subminează dualitatea subiect-obiect, într-o acțiune precum *Cake Man* corpul uman e totodată elementul central în jurul căruia se construiește demonstrația artistică.

Simțurile, sistemul de gândire

Producția unor obiecte a căror funcție e aceea de „a afecta toate simțurile în capacitatea lor de a rezona împreună" îl apropie pe Neagu de Lygia Clark.[46] Și artista braziliană – prin sculpturile și obiectele din seria *Bichos* sau, mai târziu, prin obiectele terapeutice atașate de corp, a căror structură flexibilă, versatilă se preta unor multiple configurații – miza pe inducerea unui tip de experiență transformatoare generată de contactul, de relația fuzională dintre corp și obiect. Asemeni lui Neagu, Lygia Clark nu privea acest tip de interactivitate ca pe un joc lipsit de consecințe, ci îi atribuia implicații mai profunde care ținteau către o regândire a raportului între individ și lume prin stabilirea unei legături inextricabile între experiența fenomenală și reconfigurarea subiectivității.

Teoreticiana Suely Rolnik, una dintre cele mai cunoscute comentatoare a practicii Lygiei Clark, a dezvoltat o argumentație prin care atribuie artei potențialul de a produce o transformare în chiar modul de constituire a subiectivității. Obiectul artistic transcende dualitatea obiect-subiect: el are un set de proprietăți formale – o morfologie care anulează distincții precum față-spate, început-sfârșit, interior-exterior – care sunt esențiale în declanșarea unui „protocol" al experimentării în care privitorul

---

și cunoscuți ai lui Neagu, „crema" avangardei locale, după cum afirma Mereuță. Această informație, însoțită de două fotografii din timpul acțiunii, mi-a fost comunicată de Julian Mereuță într-un e-mail trimis în data de 16.03.2009.

44 Expoziție care a avut loc în 1970 la Birmingham University, Anglia, sub egida Galeriei Richard Demarco; evenimentul îi mai includea pe Horia Bernea și Pavel Ilie.

45 Paul Neagu, apud Alexandra Titu, *Experiment*, p. 125.

46 Nu putem ști în ce măsură Neagu era familiar cu practica Lygiei Clark; artista braziliană a intrat în circuitul expozițiilor internaționale recent, concomitent cu formularea unor perspective noi asupra lucrului ei. Totuși, în epocă, cel puțin un comentator a menționat-o pe Lygia Clark în relație cu Paul Neagu. Este vorba de Alastair Mackintosh, care a scris un articol despre Neagu în revista *Art and Artists*, vol. 6, nr. 5, septembrie 1971, p. 52. Citez pasajul în care el face această asociere: „Neagu insistă foarte mult asupra necesității de a atinge aceste obiecte; în același timp, el a produs un manifest al ‚artei palpabile'; și totuși, obiectele create de el nu sunt doar niște jucării sofisticate, precum lucrările recente ale Lygiei Clark, care arată destul de asemănător. Ele își păstrează identitatea lor de obiecte, însă au în plus o încărcătură magică. Se poate spune că ele arată ca niște jucării stranii de lemn cărora copiii le-au conferit o semnificație magică, schimbându-și identitatea de la sculptură la ceva pe jumătate ascuns și mult mai amenințător." Macintosh are mai ales în vedere instalația concepută de Neagu la Edinburgh în 1969, unde el a atașat obiectele tactile de-a lungul unor sfori care atârnau din tavan, iar încăperea era cufundată în întuneric.

devine mai mult decât un simplu participant.[47] „Intimitatea fecundă care se stabilește între artist, obiect și privitor”[48] produce o anumită stare în care „sentimentul despre sine” nu mai este stabil, iar diferențierea între sine și obiect, între sine și lumea exterioară nu mai poate fi făcută prin simpla postulare a alterității; ceea ce părea a fi o inconturnabilă diferență între „eu” și „celălalt” se transformă într-o indistinctă reciprocitate. Menținerea acestui „spațiu deschis” în care comunicarea cu lumea se bazează pe un raport esențialmente schimbat are drept consecință o nouă „structurare a sinelui” – sintagmă prin care Lygia Clark desemnează finalitatea experienței estetice.

Argumentația propusă de Suely Rolnik aduce în discuție un element suplimentar care poate fi invocat în conjuncție cu arta lui Paul Neagu, anume concepția despre corp – și întregul aparat senzorial – ca vehicul al experienței artistice. Rolnik, pe urmele lui Clark, se slujește de concepte preluate din filosofie și psihanaliză pentru a descrie procesul reconectării cu lumea prin mijlocirea obiectului artistic. Ceea ce finalmente contează – iar într-o anumită măsură acest lucru poate fi extrapolat și la cazul lui Neagu – este „vibrația” comună, intrarea în „rezonanță” a tuturor simțurilor; astfel, obiectul artistic nu mai e perceput în calitatea lui de obiect fizic, ci devine un „câmp de forțe vii care afectează lumea și se lasă la rândul lor afectate de ea”[49].

Acest tip de gândire, în care obiectul își depășește finitudinea și devine un element dintr-un întreg sistem (spectator-obiect-lume) care se prezintă ca o „diagramă de forțe” cu efect transformator asupra subiectivității individului, nu e departe de concepția lui Neagu despre funcția artei. Conceptul de energie e esențial pentru felul în care el gândește – și în același timp reprezintă – mișcarea, comunicarea, vectorii de energie și „impulsurile” care construiesc diagrama corpului uman și par să îl învăluie într-un halou. Aceste reprezentări sunt vizibile în multiplele desenele care redau, în modul cel mai fidel și explicit, concepția care animă obiectele și acțiunile lui. Departe de a avea doar o funcție explicativă, aceste desene – care sunt un mediu de expresie constant în cursul activității lui Neagu – sunt de luat în considerare ca lucrări în sine.

Pentru Neagu, a viza cunoașterea prin intermediul experienței artistice – sau, altfel spus, a atinge un alt tip de cunoaștere pornind de la conștientizarea puterii de percepție a simțurilor – avea o importanță crucială. Iată ce afirma el la un moment dat despre cunoașterea prin tactilitate: „Privește-ți atent cele zece degete, epiderma, tot ceea ce poate să te determine să cunoști mai bine lumea înconjurătoare decât actul privirii. Ochii te pot îndepărta de obiectul contemplării tale, dar mâinile te ajută să ți-l apropriezi.”[50]

Simțul tactil – cu toate efectele sinestezice pe care le generează – reprezintă însă doar o punte de acces pentru a ajunge la acea „capacitate de senzație”[51] de care vorbea Rolnik, care înseamnă mai mult decât percepția senzorială simultană; ea – capacitatea de senzație – trece dincolo de pragul sinesteziei. Dacă la Lygia Clark scopul final e re-subiectivarea care se produce în cadrul unui proces în care reificarea obiectului este contrazisă printr-o re-imaginare continuă a raportului între sine, obiect și lume, la Neagu această experiență – care e în ultimă instanță, în convingerea lui, suprasenzorială – desemnează accesul către o zonă spirituală.

Dimensiunea spirituală a artei l-a preocupat pe Neagu încă de la debutul activității lui în România. E posibil ca aceste preocupări incipiente să fi coincis cu descoperirea artei abstracte în timpul studenției și imediat după aceea, când accesul la astfel de informații era în mare măsură restricționat. Neagu a mers însă mai departe în direcția familiarizării cu arta și scrierile lui Kazimir Malevich sau Wassily Kandinsky, fiind interesat să cerceteze sursele care au marcat gândirea despre arta abstractă:

---

47 Suely Rolnik, „Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark”, în Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham & Londra, Duke University Press, 2008, p. 96.

48 *Ibidem*. În acest context, Rolnik vorbește mai ales despre practica terapeutică inițiată de Lygia Clark. În cadrul sesiunilor de terapie, „persoana – care în mod tradițional era desemnată ca privitor […] ajunge să cunoască obiectul atunci când mâinile artistei îl plasează pe diverse părți ale corpului gol, mângâindu-l, masându-l sau pur și simplu lăsând obiectul să stea acolo.” Această proximitate dintre corp și obiect este deseori prezentă la Neagu, încă de la primele lui demonstrații cu obiectele tactile și până la acțiuni mai târzii de la sfârșitul anilor ’90, în care Neagu se fotografiază cu diverse obiecte direct atașate de corpul lui gol.

49 Suely Rolnik, „The Body’s Contagious Memory. Lygia Clark’s Return to the Museum”, în *Multitudes*, nr. 28, 2007, p. 74.

50 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists’ Lives*, p. 103.

51 Rolnik, *Antinomies*, p. 99.

antroposofia lui Rudolf Steiner sau ideile lui P.D. Ouspensky și George Gurdjieff[52]. Dacă la început aceste elemente erau (poate) mai difuz prezente în practica lui, deja în 1972, când Neagu fonda *Grupul de Artă Generativă*, conexiunea lui cu aceste curente de gândire era explicit asumată. O publicație concepută în jurul acestui grup fictiv de artiști (fiecare din cei cinci membri reprezentând o fațetă a personalității lui Neagu) includea paragrafele scrise de Ouspensky în *Tertium Organum* (1912), în secțiunea intitulată: „Lumea cauzelor și toate proprietățile lumii cauzelor".

O posibilă motivație pentru orientarea spiritualistă în gândirea lui Neagu ar fi putut fi sentimentul unei crize – extrem de prezent în climatul cultural închis în care s-a format generația lui – și nevoia de regenerare prin artă. Considerente similare pot fi avansate și în cazul lui Horia Bernea, artist cu care Neagu a întreținut o legătură apropiată; Bernea concepea la vremea respectivă un program artistic în care conceptualismul se îmbina cu exigența de a imagina potențialul regenerator al artei pe baze spirituale. În cazul amândurora, preocupări de acest gen au fost departe de a se dovedi circumstanțiale.

E important de spus că artiști care în anii '60 și '70 au insistat asupra dimensiunii spirituale a artei revin la autori care i-au inspirat și pe promotorii avangardei de la începutul secolului XX. Așa cum am menționat deja, teosofia, antroposofia și alte curente de gândire înrudite cu acestea și-au menținut relevanța pentru o serie de artiști contemporani, între care Yves Klein sau Joseph Beuys.[53] Neagu se înscrie și el în această narațiune, iar impactul ideilor din această zonă asupra artei lui a fost insuficient analizat. E posibil ca acest lucru să aibă de-a face cu faptul că deși arta lui Neagu e codată, iar el însuși a insistat mereu asupra corespondențelor între substratul filosofic și producția artistică, felul în care ideile lui se materializează încurajează de multe ori un tip de citire în care registrul vizual/obiectual se impune cu suficientă pregnanță pentru a nu încuraja un *anumit* tip de decriptare. Cu alte cuvinte, deși extrem de complexă sub aspectul conceptelor pe care le vehiculează, arta lui Neagu nu are un aspect încifrat, alegoric.

Ecouri ale ideilor preluate din antroposofie au legătură cu concepția lui Steiner despre „puterea de comunicare a gândirii, care se transmite de la filosofie la științele naturale, de la omenire la cosmos, de la artă la viață"[54]; această legătură indestructibilă dintre om și cosmos, concepția holistă potrivit căreia toate elementele existente în univers formează o unitate, un întreg – sunt idei centrale în demersul lui Neagu. Steiner, la rândul lui, își sintetizase propriul sistem de gândire pornind de la o întreagă tradiție: unitatea universului reprezenta un principiu de bază al teosofiei[55], ramură a filosofiei mistice de care el s-a desprins pentru a fonda antroposofia. Presupoziția centrală a antroposofiei e aceea că „toate ființele umane au capacitatea de a dezvolta percepții spirituale care transcend realitatea materială, iar capacitățile senzoriale depășesc cu mult limitele fizice recunoscute în culturile moderne

---

52 Acești autori sunt menționați în cronologia compusă de Neagu la rubrica „întâlniri esențiale/auto-educație" (vezi n. 41). Primul autor pe care îl menționează în dreptul anului 1970 este Rudolf Steiner (1861–1825), fondatorul antroposofiei. Această informație apare alături de notația care menționează întâlnirea cu Joseph Beuys de la Edinburgh din 1970. Neagu precizează: „Discuții multe despre Rudolf Steiner", de unde s-ar putea deduce că aceste discuții ar fi putut fi purtate chiar cu Beuys; alături de numele acestuia este precizat în paranteze: „dialog greoi", fapt care s-ar fi putut datora comunicării lingvistice dificile dintre cei doi (la vremea respectivă, Neagu cunoștea mai bine limba franceză și de aceea avea dificultăți de comunicare în spațiul anglo-saxon, fapt confirmat și de Richard Demarco). În interviul cu Mel Gooding, Neagu menționează faptul că el a devenit pentru prima oară familiar cu ideile lui Rudolf Steiner în a doua jumătate a anilor '60 prin intermediul mamei soției lui de atunci, actrița Sybilla Oancea: „De pildă, soacra mea îmi dădea la vremea respectivă lecții despre Rudolf Steiner […] deoarece în perioada aceea nu existau cărți despre Steiner." Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives,* p. 73. Ouspensky și Gurdjieff sunt menționați în cronologia lui Neagu în dreptul anului 1972 (alături de C.G. Jung, Arthur Koestler, George Kubler, Gilbert Durand etc.), moment ce corespunde apariției *Grupului de Artă Generativă*.

53 Vezi în acest sens catalogul unui expoziții cuprinzătoare dedicate „spiritualului" în arta occidentală modernă și contemporană: Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986. O expoziție recentă dedicată impactului lui Rudolf Steiner asupra artei contemporane a fost organizată la Kustmuseum Wolfsburg; catalogul expoziției: Markus Brüderlin și Ulrike Groos (ed.), *Rudolf Steiner and Contemporary Art*, Kunstmuseum Wolfsburg și Kunstmuseum Stuttgart, DuMont, 2010. Artiștii incluși în expoziție sunt: Mario Merz, Joseph Beuys, Giuseppe Penone, Anish Kapoor, Helmut Federle, Tony Cragg, Olafur Eliasson, Spencer Finch, Katharine Grosse, Carsten Nicolai, Albers, Meris Angioletti, Kalin Lindena, Simon Dybbroe Møller, Claudia Wieser, Manuel Graf, Bernd Ribbeck. „Redescoperirea" lui Rudolf Steiner în contextul artei contemporane este vizibilă și în cadrul ediției a 55-a a Bienalei de artă de la Veneția (2013). Expoziția internațională intitulată *Il Palazzo Enciclopedico* (curator Massimiliano Gioni) prezintă o selecție cuprinzătoare din desenele pe fond negru ale lui Steiner.

54 Walter Kugler, „A Different World: The Blackboard Drawings of Rudolf Steiner", în Allison Holland (ed.), în *Joseph Beuys and Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition*, catalog, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p. 24.

55 Acest principiu fundamental al teosofiei e formulat astfel: „Universul și tot ce există în el formează un tot interrelaționat și interdependent". Emily B. Sellon și Renée Weber, „Theosophy and the Theosophical Society", în Antoine Faivre, Jacob Needlemanp (ed.), *Modern Esoteric Spirituality*, New York, The Crossroad Publishing Company, 1992, p. 328.

occidentale”[56]. Scopul acestor investigații spirituale e acela de a reconfigura existența umană, de la transformarea personală a fiecărui individ până la proiectul de reformare a societății prin soluții concrete privind agricultura, ecologia, arta, medicina, educația.

În ce-l privește pe Neagu, partiția celulară de pe suprafața obiectelor sau a formelor desenate de el revelează o stare de indeterminare între separare și unificare, descompunere și recompunere, vizând o translare perpetuă între nivelele micro- și macro-. Atomizarea nu înseamnă în viziunea lui separare (el fiind, de altfel, la curent cu descoperirile științifice referitoare la microparticulele materiei), ci reprezintă un trop formal/conceptual prin care e sugerată tentativa de reconstituire a legăturii pierdute dintre om și univers; arta își asumă în acest context rolul de liant social și de conector spiritual. Așa cum am menționat în legătură cu *Cake Man*, la Neagu raportul parte-întreg este urmărit pe mai multe nivele, iar în multe dintre lucrările lui – de la schițe, diagrame, desene, până la instalații și acțiuni complexe – e vizibil același impuls integrator, evidențiind nevoia de coeziune și de integrare a părților disparate într-un organism unitar.

Retrospectiv, Neagu alocă lucrului său la diploma de absolvire (finalizată în 1965, dar a cărei etapă de cercetare a fost demarată cu un an înainte), care avea ca temă târgul de fete de pe Muntele Găina, rolul de moment declanșator pentru ceea ce avea să devină o preocupare majoră pentru el: explorarea structurilor colective, felul în care se creează multitudini prin unificarea unor compartimente separate, împinse de o energie invizibilă care face ca aceste „unități” să se îmbine „caleidoscopic”, după modelul geometriilor moleculare.[57] Procesul de lucru a pornit, în acest caz, de la o serie de fotografii care captau aglomerarea umană – focalizându-se asupra individualităților distincte prinse în diverse activități care aveau loc în acel context – și s-a concretizat în final în câteva compoziții picturale care prezentau o versiune abstractizată, sintetică, a felului în care comunitatea respectivă era sudată de undele de energie – „caruselul de energii”, cum formula Neagu această percepție – care o traversau.

Chiar dacă Neagu aplică parcursului său principiul coerenței, căutând mereu să comunice impresia unei evoluții organice de la o etapă la alta (iar în acest sens lucrarea de diplomă e indicată ca punct incipient al propriei narațiuni artistice, cu toate că la nivel de limbaj arta lui Neagu a suferit mutații profunde, care corespund unor salturi nu mai puțin semnificative la nivel conceptual), e totuși valabilă constatarea că el a rămas fidel unei nevoi imperioase de a menține integritatea structurală, de a invoca mereu ordinea și geometria cărora le atribuie o funcție de supradeterminare în organizarea reticulară aplicată de el tuturor elementelor pe care le compune și descompune în acest fel. E ca și cum și-ar menține intactă încrederea în ordinea universală, o ordine în care planul real și cel spiritual/transcendent se află într-o neîncetată interdependență și comunicare.

Există o latură analitică la Neagu care poate fi cel mai clar detectată în efortul lui de a descompune în elemente anatomia corpului uman, așa cum se întâmplă în numeroasele desene și planșe din seria *Antropocosmos*. Corpul uman în întregime, ca și organe/fragmente separate ale lui, precum ochii, palmele, buzele, inima – sunt supuse aceluiași regim al (de)compartimentării geometrice. Prin simpla enumerare a elementelor supuse acestei diviziuni sistematice devine evident că Neagu transpune investigația organelor de simț într-o reprezentare bidimensională, operând astfel o trecere de la nivelul fenomenal la cel conceptual. Aici, redarea schematică se impune în fața altor moduri de expresie (obiect, *performance*, acțiune participativă). Rigoarea cu care Neagu realizează acest lucru a fost uneori asimilată unui mod „ingineresc” de a desena, fapt ce produce o tensiune între semnificația de ordin spiritual a acestor producții artistice și maniera redării lor.

Aceste desene nu comunică în niciun fel impresia vreunei experiențe suprasenzoriale, nu trimit cu gândul la redarea spontană a vreunei stări inefabile în care controlul rațional să fi fost abandonat prin depășirea pragului conștiinței. Din acest motiv, angajamentul spiritual al lui Neagu trebuie înțeles într-un mod distinct de cel al altor artiști premergători (dacă ne referim la pionierii abstracției) sau contemporani lui (Joseph Beuys, de pildă). Utilizând propriile lui cuvinte, s-ar putea spune că Neagu adoptă poziția unui „topograf” – el e cineva care „cartografiază”, măsoară, calculează; rămâne, cu alte cuvinte, pe poziția unui observator-gânditor, unui „filosof” care cultivă o anumită distanță, căutând să confere o generalizare simbolică elementelor pe care le observă, ideilor pe care le generează.

---

56 Ann Temkin, *Thinking is Form*, p. 13.

57 Text nepublicat, scris de Neagu în 1986 și păstrat în arhiva de la Tate Modern. Neagu face referire pe larg la lucrarea lui de diplomă și în interviul cu Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, pp. 52–54.

Dezbărat de alte referințe culturale și de orice substrat mitic-narativ, ciclul *Antropocosmos* se construiește în jurul unui referent central: corpul uman. În acest caz, probabil mai mult decât în alte situații, pot fi trasate conexiuni cu antroposofia. Deși ar putea fi o constatare prea abruptă, postularea încă din titlu a centralității ființei umane, caracterul explicit al corespondenței om-cosmos furnizează un indiciu suficient de clar pentru a încuraja o astfel de linie de interpretare. În desenele lui Neagu, relația fragment-întreg aplicată corpului uman constituie o metaforă pentru relația cuprinzătoare om-cosmos. Dincolo de vechea rezonanță dintre microcosmos și macrocosmos, Neagu, pe urmele lui Steiner, reafirmă nevoia instaurării unei legături între aceste nivele care s-a rupt, ruptură care a condus, în concepția lui Steiner, la atrofierea facultății spirituale a omului și la alienarea lui în societate.[58] Neagu consideră că ființa umană e un „țesut viu" – un „univers" format din celule interconectate, iar acest model constructiv e menit să reveleze „relația cosmică" și, mai departe, „conștientizarea cosmică."[59] Această conștientizare e un atribut al „omului spiritualizat"[60]. Celulele care compun structurile antropomorfe în desenele lui Neagu sunt privite ca niște „baterii" care înmagazinează energie și care totodată o eliberează.[61] Artistul însuși propune o constelație de asocieri pentru a descrie potențialitatea de energie conținută într-o unitate structurală; între acestea, analogia cu fagurii de miere trimite din nou la antroposofie, și în mod particular la influentele prelegeri ale lui Steiner, în care modelul social ideal este gândit în analogie cu perfecțiunea sistemelor de organizare produse de natură (fagurele). În plus, Steiner considera că perfecțiunea (micro)structurilor naturale conține urme ale energiei creatoare primordiale care a generat universul.[62]

În ceea ce privește cuplarea elanului de regenerare spirituală cu dimensiunea socială, Neagu nu e propagatorul unui spirit mesianic. Dacă Beuys a interpretat apelul lui Steiner la redeșteptare spirituală prin crearea celebrului său proiect de „sculptură socială", pentru Neagu activismul socio-politic nu a reprezentat o cale de manifestare. Chiar dacă și-au menținut caracterul ritualic, acțiunile colective concepute de el au suferit în timp o tranziție: de la *happening*-uri care încurajau un model participativ la *performance*-uri clar structurate. În plus, chiar *Grupul de Artă Generativă*, un proiect care poate fi privit ca un joc secret, e într-o anumită măsură menit să oculteze artistul în spatele identităților fictive ale membrilor grupului, mergând în sens invers alimentării mitului personalității creatoare, așa cum s-a petrecut la Beuys.

Pentru a mai poposi un moment asupra comparației Beuys-Neagu, concepția holist-integratoare pe care ambii o propun și care se revendică, cel puțin în parte, de la modelul teosofiei, lansarea unor întrebări cu caracter general privind locul omului în cosmos, latura utopic-spirituală reprezintă în mod indiscutabil punți de legătură între cei doi. Ceea ce îi unește, în plus, este profuziunea gândirii asociative, ambii acumulând noi și noi elemente în interiorul unei matrice de idei care formează un veritabil program artistic cu aspirații teoretice. De altfel, Neagu a insistat mereu asupra caracterului filosofic al demersului lui.

Aș aminti aici recurența în sistemele de gândire ale amândurora a unei concepții privind energia care animă ființa umană și care traversează întreg universul, un fel de „spirit vital" care face ca natura,

---

58 „Doar aceia pot fi antroposofi care simt că anumite întrebări privind natura ființei umane și universul sunt o nevoie elementară a vieții, așa cum cineva simte foame sau sete. Antroposofia comunică un anumit tip de cunoaștere dobândită pe cale spirituală. Și e astfel pentru că viața cotidiană și știința care se bazează doar pe capacitatea de percepție a simțurilor și pe activitatea intelectuală au ridicat o barieră în calea vieții – o limită care, dacă n-ar putea fi depășită, ar însemna moartea sufletului ființelor umane. [...] Căci la frontiera unde cunoașterea derivată din percepția empirică se oprește, în sufletului omului se deschide o perspectivă către lumea spirituală". Rudolf Steiner, apud Robert A. McDermott, „Rudolf Steiner and Anthroposophy", în *Modern Esoteric Spirituality*, p. 289.

59 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 115.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*, p. 67. Analogia cu fagurii de miere apare în același pasaj.

62 Iată un pasaj lămuritor din Steiner, în care el descrie transformarea substanțelor în natură, oferind și o lecție despre sistemul corespondențelor din univers; celula fagurelui construită de albină comportă similitudini structurale cu cristalele materiei care au fost odinioară create de energia cosmică: „Exemplul cel mai la îndemână este oferit de albină. Albina nu mănâncă orice. Ea poate să mănânce doar ceea ce planta i-a pregătit. Observați acum ceva foarte straniu și remarcabil. Albina merge la plantă, îi absoarbe polenul, îl asimilează, și apoi construiește ceea ce cu toții admirăm, minunata structură celulară a fagurelui. [...] Ce s-a întâmplat de fapt? Albina ia de la floare ceva ce cu mult timp în urmă a dat formă cristalului de cuarț. Albina ia acest lucru de la floare și creează cu substanțele din propriul ei corp imitații ale cristalului de cuarț. Între albină și floare are loc un proces similar celui care s-a produs demult în macrocosmos." Rudolf Steiner, *World History in the Light of Anthroposophy and as a Foundation for Knowledge of the Human Spirit*, Londra, Rudolf Steiner Press, ediția a 2-a, 1977, p. 118.

omul și cosmosul să funcționeze într-o simbioză perfectă – concepție care își află originea în gândirea atotcuprinzătoare și în practica artistică aplicată unei multitudini de domenii ale cunoașterii a lui Leonardo da Vinci, care a infuzat, așa cum a arătat Martin Kemp, gândirea lui Beuys[63]. Nu întâmplător, studiul lui Kemp despre relația lui Beuys cu Leonardo, care analiza desenele artistului german pornind de la un caiet cu desene aparținând lui Leonardo, era păstrat în arhiva lui Neagu.[64] În acțiunea și desenele cu tema *Gradually Going Tornado*, Neagu metamorfozează realitatea materială din jurul lui în pură energie spirituală.

Desigur, aceste constatări generale nu pot rezuma complexitatea modurilor lor individuale de manifestare artistică, ci își propun doar să atragă atenția asupra unor afinități și să evidențieze faptul că ambii doreau să imprime un alt curs existenței umane – o aspirație utopică ce avea la bază sentimentul unei insatisfacții profunde față de condiția prezentului. Diferențele culturale nu trebuie trecute cu vederea, însă întoarcerea la spiritualitate – care la Beuys pornea de la traumă, vină și dorința de regenerare colectivă din societatea germană după cel de-al Doilea Război Mondial – mergea mână în mână, în ambele cazuri, cu respingerea materialismului în gândire. În acest sens, comentariul lui Martin Kemp referitor la Beuys e cât se poate de lămuritor: „În viziunea lui Beuys, conjuncția între analiză științifică, tehnologie și modelul economic marxist a tăiat în mod brutal ‚cordonul ombilical' care ar trebui să ne unească cu facultățile noastre spirituale. În panorama lui cuprinzătoare și mult schematizată a istoriei culturale, el a asimilat această direcție triumfului particularizării aristoteliciene în fața sintezei platoniciene."[65] Pe de altă parte, o serie de artiști din Est vedeau în apropierea de spiritualitate mirajul unei direcții de gândire interzise; Neagu vorbește, de pildă, despre ofensiva oficială a „marxism-leninismului", care l-a determinat în anii studenției să renunțe la planul lui de a studia filosofia, orientându-i în schimb interesul către lecturi (secrete) de teosofie și yoga.[66] De altfel, efortul de sinteză între Est și Vest pare să reprezinte un țel vizat atât de Beuys, cât și de Neagu, „estul" fiind depozitarul unei spiritualități încă existente, pe care marșul modernității occidentale și progresul științific au șters-o cu totul. Nu e aici locul pentru a insista asupra acestui argument, însă trebuie totuși spus că Beuys și Neagu aveau probabil o înțelegere diferită a ceea ce însemna marxismul, iar natura distinctă a contra-reacției lor față de acest curent de gândire se înscrie într-o discuție mai largă privind fracturile ideologice, culturale, intelectuale care au separat estul Europei de Occident.

În fine, nicăieri nu e mai evident efortul de unificare prin care complexitatea elementelor disparate fuzionează într-un tot unitar decât în instalațiile *Grupului de Artă Generativă*. Aici, „amalgamarea" unor materii, elemente, medii și identități artistice diferite creează viziunea unei opere de artă totale, viziune pe care Neagu avea să o lase în urmă în a doua jumătate a anilor '70, când perspectiva lui integratoare se va deplasa către lucrul cu obiectul în spațiu și instalația sculpturală. Expoziția care a constituit punctul culminant al acestei etape a avut loc la Muzeul de Artă Modernă de la Oxford în 1975, instalație care avea un precedent în expoziția de la Serpentine Gallery (Londra) din 1973. La Oxford, recuzita și reziduurile obiectuale ale unor acțiuni – cărora li se adaugă o panoramare retrospectivă a activității lui Neagu, care includea o selecție de obiecte palpabile – se conjugau cu producțiile eclectice ale artiștilor fictivi din *Grupul de Artă Generativă*: pictorii Edward Larsocchi și Husny Belmood, designerul Philip Honeysuckle, poetul Anton Paidola și Paul Neagu însuși.

Neagu aduce împreună, într-o aparentă dezordine, elemente care trimit la procesul de lucru: ustensilele pentru fabricarea vafelor, alte instrumente de lucru, pensule, alături de multiple desene care reprezintă mâna lui Honeysuckle desenând sau pictând (mâna fiind organul distinctiv prin care e identificat acest „artist"). Are loc o trecere fluidă de la acțiune la indexul acțiunii și la reprezentarea ei, dar orice ordonare aparentă a acestui material este imediat subminată de noi „amalgamări", în care configurări variabile ale producțiilor membrilor grupului rezultă în reorganizări diferite ale acestui material polimorf. E vizibil efortul de a crea o tensiune între disipare, fragmentare – căci percepția e dezorientată de această profuziune de obiecte, de la pietre, cabluri, oglinzi retrovizoare, busole, ceasuri, mere sculptate în forma unor poliedre regulate, la costumele „celulare" utilizate în *performance* – și ideea

---

63 Martin Kemp, „Leonardo-Beuys: The Notebook as Experimental Field", în Lynne Cooke și Karen Kelly (ed.), *Joseph Beuys: Drawings After the Codices Madrid of Leonardo Vinci*, catalog, Dia Center for the Arts, New York, Richter Verlag, Düsseldorf, 1998.

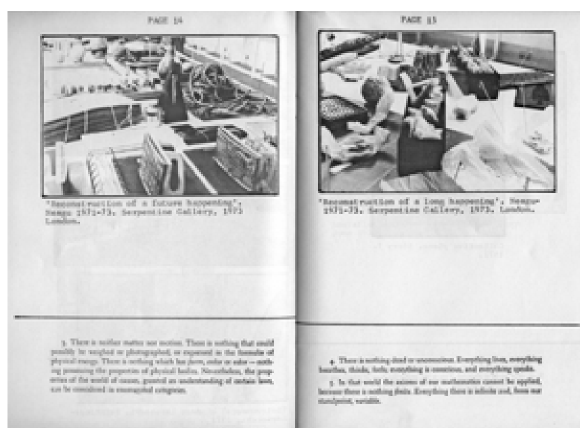
64 Fotocopia unei variante extinse a acestui studiu se află în arhiva Paul Neagu Estate (Londra).

65 *Ibidem*, p. 32.

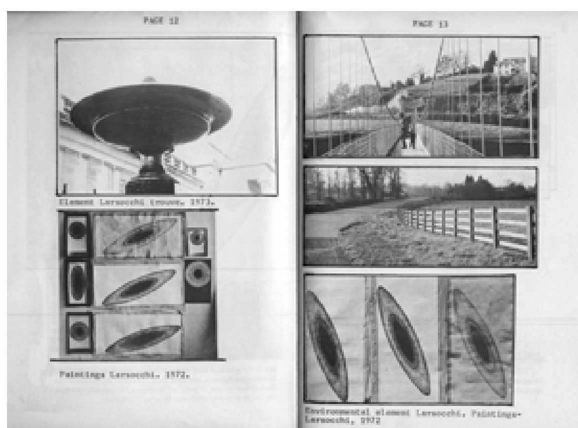
66 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 19.

centrală, care pune accentul pe interacțiunea dintre părți și atingerea unei unități ideale. Repetiția și serialitatea sunt strategii intens utilizate în acest context, care constituie poate cel mai criptic și alambicat efort artistic al lui Neagu.

Așa cum am menționat deja, în cartea de artist finalizată în 1973 pe care o consacră grupului, Neagu plasează reproduceri fotografice alături de paragrafe extrase din *Tertium Organum*, text în care Ouspensky își construia teoria referitoare la cea de-a patra dimensiune. Una din fotografiile incluse în această carte înfățișează o masă acoperită cu obiecte – o secțiune din expoziția de la Serpentine Gallery din 1973 –, iar în josul ei figurează textul „reconstrucție a unui *happening* viitor", de unde s-ar putea deduce că în spațiul creat de Neagu trecutul, prezentul și viitorul se întâlnesc. Paginile cărții prezintă diverse relații asociative la nivel formal, în care realitatea și reprezentarea simbolică se împletesc. „Ochiul" lui Larsocchi (motivul circular desemnează specializarea acestui artist) comunică formal cu un tunel rutier care penetrează un deal sau cu circularitatea unui obiect sculptural din spațiul public. E cultivată și o atmosferă de mister, mai ales în fotografiile care prezintă cadre largi din natură, unde pot fi întrezărite siluete mărunte, care ar fi, cum se sugerează vag, chiar artiștii grupului. Formele circulare care îl caracterizează pe Larsocchi sunt urmărite mai departe în linia ondulată a unui gard de lemn pe o pajiște sau în gardul de protecție curbat al unei pasarele de lemn. Prezența acestor forme în fotografii – trădând un interes față de preocupările antropologiei culturale – este din când în când întreruptă de imagini care prezintă asamblări ale desenelor și picturilor realizate de toți artiștii GAG, ca și cum s-ar produce o unificare a acestor direcții – artistice, de cercetare – disparate. În plus, implicația mai generală e aceea că omul/artistul nu are o identitate distinctă de cea a lucrurilor pe care le creează, de cadrul natural în care viețuiește.



Catalogul *Generative Art Group*, 1973
Imagini din expoziția de la Serpentine Gallery, 1973



Catalogul *Generative Art Group*, 1973
Fotografii care îl identifică pe membrul GAG, Larsocchi

Montajul de imagini urmărește așadar recurența unor forme sau reprezentări simbolice în diverse contexte, ca și cum ele ar coexista într-un teritoriu omogen, dincolo de percepția liniară a timpului și spațiului. Ouspensky descrie percepția în cea de-a patra dimensiune, iar cuvintele lui rezonează uimitor de precis cu crezul artistic al lui Neagu: „Un sentiment al celei de-a patra dimensiuni. Un nou simț al timpului. Universul viu. Conștiința cosmică. Realitatea infinitului. Un sentiment al comuniunii cu lumea întreagă. Senzația armoniei lumii. O nouă moralitate."[67]

67 P.D. Ouspensky, apud Charlotte Douglas, „Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and their Circles", în *The Spiritual in Art*, p. 187.

Spații de socializare și intervenții artistice în Cenaclul Tineretului din Oradea: câteva cazuri, mărturii și documente din primii ani

Mădălina Brașoveanu

În acest studiu voi încerca o recuperare a „scenei neconvenționale" care s-a configurat în contextul Cenaclului Tineretului UAP din Oradea la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, așa cum se reflectă ea prin prisma câtorva lucrări și situații și atât cât poate fi ea reconstituită din materialele documentare păstrate și pe baza mărturiilor artiștilor. Folosind sursele oferite de istoria orală, materialele documentare din arhivele oficiale și din „arhivele de atelier" ale artiștilor, și luându-mi ca sprijin perspectiva metodologică a microistoriei, voi descrie o serie de spații de socializare și producție artistică a comunității studiate, insistând asupra multiplicității de sensuri – originare sau atribuite *a posteriori* – ale documentelor și artefactelor, în intenția de a înțelege cum se prezintă aceste zone mai puțin vizibile ale culturii atunci când sunt analizate la scară redusă și ce termeni de comparație oferă, astfel, pentru viziunile generalizatoare asupra artei românești a perioadei.

> Puse sub microscop, ființele umane se arată a fi mai libere decât sunt ele în mod normal, [...]
> dar în același timp și mai puțin idealiste.[1]
> Peter Burke

De la sfârșitul anilor '70 până în a doua jumătate a anilor '90, Oradea a fost unul dintre cele mai dinamice centre artistice din țară, reunind un număr mare de artiști care au fost activi și în direcții mai puțin tradiționale ale artei, cu deschidere spre instalație, *performance*, *happening*, asamblaj, intervenții în spațiul public, *land art*, fotografie, *mail art* ș.a. Organizați instituțional sub forma Cenaclului Tineretului și, din 1985, ca Atelier 35, deci sub egida Uniunii Artiștilor Plastici, tinerii artiști orădeni nu s-au constituit niciodată într-un grup în sensul modernist al termenului, iar producția lor acoperă o varietate foarte mare de genuri și preocupări, între care, pe lângă genurile artistice de avangardă, se cultivau în paralel și formele tradiționale de artă, de la grafică multiplicabilă și desen până la sculptură, pictură și arte decorative, forme care vor fi foarte târziu sau deloc abandonate. Activ pe durata a aproape două decenii, Atelier 35 Oradea a avut o componență variabilă de la o perioadă la alta, determinată de plecarea din oraș sau stabilirea aici a diferiților artiști, ori de sincopele care se pot ocazional constata în creația unora dintre ei. Cenaclul/Atelierul 35 s-a constituit, astfel, ca un fenomen bogat și particular în contextul artei românești a perioadei, dar în egală măsură ca un fenomen discontinuu, eterogen și pe alocuri contradictoriu.

Imaginea transmisă de istoriografie a scenei artistice orădene din perioada studiată, așa cum reiese ea din studiile dedicate istoriei artei recente din România[2], este una prea liniară, prea unitară

---

1 „Under the microscope human beings appear to be more free than normal, as Levi argues, but also less idealistic." Peter Burke (cu referire la Giovanni Levi), „The Microhistory Debate", în Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 2001, p. 116.

2 Volumele în care apar mențiuni asupra unor artiști orădeni sau asupra întregului fenomen sunt: Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000 și *Arta anilor '80. Texte despre Postmodernism*, București, Editura Litera, 1996; Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000; Adrian Guță, *Texte despre generația '80*, Pitești, Paralela 45, 2001 și *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Paralela 45, 2008; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Meridiane, 2003 și *Experiment în arta românească după 1960*, catalog, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997; Erwin Kessler, *ceARTă*, București, Nemira, 1997; Ramona Novicov, *Atelier 35. Experiment Oradea-Cluj*, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007. Un studiu cu caracter monografic care tratează anii '80 este cel al lui Lászlo Ujvárossy, *Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években* (Tendințe progresive de artă

și totodată incompletă atunci când o raportăm la complexitatea care iese la iveală prin intermediul istoriei orale și prin recursul la arhivele personale ale artiștilor. În primul rând pentru că în aceste studii Atelierul orădean apare ca un grup în sens modernist, care funcționa programatic, cu direcții și manifestări artistice coerente, cu aspirații convergente, preocupări, interese, și chiar soluții similare[3]. Din activitatea artiștilor sunt decupate aproape exclusiv direcțiile neconvenționale, care sunt conectate direct cu ideile și curentele artei contemporane occidentale, luate drept etalon al analizelor. Situarea „aproape sincronă" care rezultă din această comparație, cuplată cu observația că artiștii aparținând acestui grup nu practicau „arta oficială" (înțeleasă cel mai adesea ca echivalent al artei omagiale), sunt folosite ca argumente pentru a situa practica artiștilor orădeni în directă opoziție cu ideologia regimului politic totalitar, vehiculându-se ideea unei arte disidente, *underground*, cu intenții subversive[4].

Debutând ca o propunere de recitire a activității artiștilor care au activat în Cenaclul Tineretului/ Atelierul 35 din Oradea, această cercetare a fost animată pe de o parte de dorința de a corecta și completa o recuperare fragmentară în istoriografia dedicată acestui fenomen, iar pe de altă parte, de aceea de a identifica perspective metodologice diferite din care să fie abordat subiectul. Alături de reconsiderarea operelor artiștilor orădeni în integralitatea lor, inclusiv ale unora dintre cei care au părăsit țara înainte de formarea oficială a Atelierului, am văzut necesară reconstituirea atmosferei instituționale a breslei pe plan local, a relațiilor cu instituțiile culturale ale statutului, precum și a întregului complex de interacțiuni sociale – în interiorul breslei, cât și în afara ei – ale organizației tinerilor artiști, încercând totodată o recuperare a mărturiilor individuale ale acestora. Perspectiva acestor investigații era una de considerare a subiectului de studiu în sine și în contextul său imediat ca istorie „mică", pentru a putea lua în considerare nu doar opere, ci întregul set de relații sociale, socio-politice și culturale care au constituit condițiile de producție pentru artiști. Problema pe care mi-am pus-o era: cum s-ar vedea lucrurile dacă le-aș privi în sens invers, adică nu dinspre centru, putere politică și prevederi ideologice generale, nici pornind de la o comparație directă cu arta occidentală și descrierea influenței ei, ci dinspre margine și caz particular; dacă în loc de artiștii și lucrările „reprezentative"[5] aș avea acces la portofolii mai complete ale tuturor artiștilor și la materialele documentare din arhivele lor, precum și la modul în care își amintește, își explică și își reconsideră retrospectiv fiecare dintre ei acea perioadă și activitatea artistică de atunci; în fine, dacă aș începe nu prin a-i privi ca grup, ci prin studii de caz individuale și amănunțite. Un instrument teoretic adecvat pentru un astfel de demers l-am identificat într-una dintre direcțiile urmate de istoriografia socială în ultimele decenii, și anume în perspectiva metodologică a microistoriei[6], una care poate să legitimeze un subiect atât de local, de restrâns și de particular, un studiu intensiv al surselor și materialelor documentare și o întoarcere asupra fragmentului și strategiilor individuale; o metodologie care propune corective la caracterul generalizator al macro-narațiunilor care se bazează în general pe studii cantitative la scară largă și care, inevitabil, distorsionează realitatea la nivel individual[7]. Studiile de istoria artei care se ocupă cu a doua jumătate a secolului al XX-lea în

---

contemporană în anii '80 în Oradea), Oradea, PartiumKiadó, 2009, tradus în limba română: *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, trad. Ilona Mihály, Cluj, Idea Design & Print, 2012.

3 Cred că este relevantă, și pentru acest aspect, alături de volumele citate mai sus, discuția purtată cu ocazia mesei rotunde organizată la filiala UAP Oradea pe 27 iulie 1990, publicată în grupajul „Avangarda – pro și contra", în *Arta*, nr. 6–7–8, 1990, pp. 15–23.

4 Cu riscul unei generalizări, aș spune că scena artistică românească din ultima perioadă a dictaturii este prezentată în aceste texte printr-o narațiune maniheistă, în care arta alternativă (suprapunându-se uneori terminologic cu arta „experimentală", „optzecistă", „acționistă") – cea „bună" – se află într-o opoziție constantă cu arta oficială – cea „rea" și vag definită, echivalată cu arta omagială și/sau cu practici prea convenționale. În cadrul acestor narațiuni dominante vehiculate de studiile de sinteză, Atelier 35 face parte din arta „bună", așadar „de opoziție", aflată într-o evoluție sincronă – pe alocuri „întârziată", pe alocuri „spontană" – cu arta occidentală. Dacă din textul monografic dedicat Atelierului 35 orădean (Ujvárossy) aceste idei reies într-o formulare clară, în textele de sinteză ele sunt diferit argumentate, dar prezente; însă aceste din urmă texte, prin însăși natura lor, rezervă un spațiu limitat artiștilor orădeni, dintre care selectează doar câteva nume.

5 Cred că acest caracter „reprezentativ" trebuie citit ca referindu-se la lucrările „cele mai cunoscute" sau „cele mai vehiculate", mai degrabă decât în termeni axiologici, dacă dorim să evităm adoptarea implicită a acelui canon difuz care plutește asupra artei românești recente și ale cărui origini și formare nasc nedumeriri și perplexități.

6 Prefer să mă refer la microistorie așa cum o consider utilă pentru demersul meu, ca la o perspectivă teoretică (vezi Zoltán Boldizsár Simon, „Microhistory: Method and Perspective", sursa: www.microhistory.org) și nu ca la o ideologie, ceea ce ar impune, cred, un angajament mai exclusiv. Vezi Sigurður Gylfi Magnússon, „The Singularization of History: Social History and Microhistory Within the Postmodern State of Knowledge", în *Journal of Social History*, vol. 36, nr. 3, primăvara 2003, pp. 701–735.

7 Bibliografia referitoare la microistorie este vastă; mă limitez aici la câteva titluri pe care le-am găsit deosebit de utile pentru aspectele metodologice: Giovanni Levi, „On Microhistory", în Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 2001; Carlo Ginzburg, „Microhistory. Two or Three Things That I Know about It", în Robert M. Burns (ed.), *Historiography.*

România sunt profund tributare unei astfel de perspective macro-istorice, înclinația autorilor lor fiind de a demonstra sincronismul artei românești cu cea occidentală și existența unei culturi active de opoziție față de regimul politic totalitar. Viziunea pe care o formează asupra scenei artistice românești este, prin urmare, una generalizatoare și cantitativă, o viziune care are ca presupoziție o evoluție și o succesiune continue și cvasi-liniare ale tendințelor artelor vizuale de la noi, dar eludând în cea mai mare măsură aspecte ce țin de cadrul și funcționarea instituțională, de strategii individuale și de raporturile cu contextul social, de inepuizabilul set de contradicții, tensiuni și sincope care marchează, politic, social și cultural perioada studiată[8]. În contrapunct cu acest mod de abordare, una dintre liniile principale de dezbatere între teoreticienii microistoriei este tocmai cea a relației dintre macro- și micro- în studiul și scrierea istoriei, unde abordării macro- – moștenire ideologică a școlii *Annales* – i se reproșează faptul că folosește structuri metanarative care uniformizează și domină întotdeauna nivelul micro-istoric, furnizând relatări liniare ale unor evenimente care au în spate procese și realități mult mai complexe[9]. Pentru a contracara acest efect, microistoria a propus reducerea scalei de observație, încercând să elucideze procesul de cauzalitate istorică la nivelul unităților mici, la nivelul individului, înțeles ca elementul fundamental și activ al schimbărilor care se produc în societate[10]. În acest scop nu se mai caută individul tipic, așa cum rezultă el din prelucrarea statistică a informațiilor documentate – practică a istoriografiei sociale de influență *Annales* –, ci „excepția normală", în termenii lui Edoardo Grendi, care desemnează atât un statut marginal în cadrul structurii sociale, cât și un grad mai mare de specificitate, caracteristici care pot să ofere o mai bună înțelegere a imaginii pe care societatea/comunitatea o avea despre sine[11]. Reducerea scalei de observație este o procedură analitică ce poate fi aplicată oriunde, indiferent de amploarea subiectului studiat, intenția fiind nu atât de a analiza „lucruri mici", cât de a analiza „în mic", cu atât mai mult cu cât este implicată o variație a scalelor, în scopul analizei practicilor și semnificațiilor lor în conformitate cu stratificarea structurilor și proceselor sociale. Prin aceste „jocuri de scală"[12] devine posibilă în analiza micro-istorică recuperarea mai adecvată a țesăturii complexe a proceselor istorice studiate și redarea lor în toată această complexitate, lăsând transparente, în scrierea istorică, statutul, calitatea și ambivalența materialelor documentare, contradicțiile și discontinuitățile ce pot apărea, ori procesul de formulare a unor concluzii, admițându-se, astfel, natura subiectivă a discursului.

În consens cu ideile rezumate mai sus, cred că practicile artistice neconvenționale locale din perioada regimului politic totalitar necesită o privire „mai de aproape", în special (dar nu numai) cele care pot părea contrare ideologiei oficiale. Acest „mai de aproape" nu poate să ocolească o atenție susținută față de fenomenul social, fie că îl localizează la nivelul unei (micro)comunități artistice, la unul mai

---

Critical Concepts in Historical Studies, vol. IV, Culture, London and New York, Routledge, 2006; Idem, *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John and Ann C. Tedeschi, Baltimore, 1989; Sigurður Gylfi Magnússon, „Social History as ‚Sites of Memory'? The Institutionalization of History: Microhistory and the Grand Narrative", în *Journal of Social History*, vol. 39, nr. 3, primăvara 2006, pp. 891–913; Idem, „Social History– Cultural History–Alltagsgeschichte–Microhistory: In-Between Methodologies and Conceptual Frameworks", sursa www.microhistory.org; István Szijártó, „Four Arguments for Microhistory", în *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 6, nr. 2, 2002, pp. 209–215, London, Routledge.

8 Cred că nu ar trebui neglijat, în directă legătură cu subiectul acestui studiu, nici faptul că în marea lor majoritate aceste sinteze prezintă evenimentele așa cum se vedeau ele din centrul politic și administrativ al țării, lucru valabil în mare măsură și pentru conținutul revistei *Arta* până la începutul anilor '90, trăsături oarecum subînțelese pentru un sistem cultural centralizat. Se poate, astfel, pune problema unei discuții asupra raportului centru-periferie în granițele țării, în special cu referire la perioada studiată, temă ce va fi abordată într-un studiu viitor.

9 „[...] aceste cadre sau constructe în care cercetătorii își exilează subiectele de studiu, pe care le-am numit metanarațiuni, sunt create într-un asemenea mod încât ele îi pun la dispoziție cercetătorului mijloacele de a manipula subiectul de studiu și de a-l modela într-un rezultat care este conceput întotdeauna în avans. [...] Ca atare, [...] metanarațiunea exclude, prin definiție, orice mod original de a gândi cu referire la subiectul imediat sau la istorie în sens larg." Sigurður Gylfi Magnússon, The Singularization, pp. 718–719 [trad. n.].

10 „[...] schimbarea scalei unei hărți este o chestiune care nu ține doar de descrierea unei realități constante într-un format mai extins sau mai redus, ci de schimbarea conținutului reprezentării (adică de alegerea a ceea ce este reprezentabil). Cheia nu este de a rezuma realitatea ci, mai întâi, de a o îmbogăți prin includerea celui mai larg ansamblu posibil de experiențe sociale." Jacques Revel, „Microanalysis and the Construction of the Social", în Jacques Revel și Lynn Hunt (ed.), *Histories: French Constructions of the Past*, transl. Arthur Goldhammer, New York, The New Press, 1996, pp. 492–502 [trad. n.]. Vezi pentru această discuție și Anton Froeyman, „Concepts of Causation in Historiography", în *Historical Methods*, vol. 42, nr. 3, primăvara 2009, pp. 116–128.

11 Pentru o analiză foarte utilă pe marginea acestui subiect vezi Matti Peltonen, „Clues, Margins, and Monads: the Micro-Macro Link in Historical Research", în *History and Theory*, vol. 40, nr. 3, octombrie 2001, pp. 347–359.

12 Pentru o discuție asupra celor două direcții metodologice ale microistoriei (i.e. cea care propune variația scalelor de analiză *versus* cea care optează pentru exclusivitatea observației la un nivel micro-), vezi Jacques Revel (ed.), *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2006, în special pp. 14–15.

larg al unei comunități urbane – cu aparatul său administrativ, instituțional – ori la unul și mai restrâns, al individului artist. Tentativa de a recupera „experiența trăită", după expresia lui Ginzburg și Grendi, poate să ofere un material deosebit de util pentru o înțelegere critică a perioadei, dar și pentru o dezbatere asupra naturii unor gesturi și intervenții artistice, artefacte ori evenimente. Aici istoria orală se oferă ca o sursă de neocolit, constituind, prin relatările și mărturiile artiștilor, un material documentar consistent și valoros nu doar prin informațiile pe care le furnizează, ci și pentru o potențială analiză a modului în care se formează discursul (autobiografic) retrospectiv și în care este el transmis cercetătorului. Definită ca intervievarea martorilor oculari participanți la evenimentele trecutului în scopul reconstrucției istorice[13], istoria orală se întâlnește în multe privințe cu microistoria și cu istoria „cotidianului"[14]. Un studiu în amănunt al mărturiilor participanților la evenimentele și procesele considerate, secondat de un studiu intensiv al materialelor documentare existente în colecțiile particulare ale acestora[15] oferă date și perspective asupra cazului particular cu un potențial de interpretare pe o scară mai largă, chestionând sau, după caz, amendând multe dintre afirmațiile cu un caracter generalizator, care se configurează diferit atunci când sunt verificate la o scală redusă. Rezultatul acestui demers va avea un caracter preponderent narativ[16], narațiunea fiind înțeleasă aici ca instrument analitic, așa cum este ea formulată, în termenii antropologului Clifford Geertz, ca „descriere densă"[17].

Delimitarea riguroasă a „artei alternative" de cea „oficială" în ultimele decenii ale comunismului românesc și tentativa de a defini în termeni limpezi fiecare dintre aceste zone pare să fie un obiectiv ambițios, dacă nu irealizabil. Între cei doi poli – convenind a-i socoti astfel – există spații de interferență care le fluidizează granițele, astfel încât, de la înălțimea generalităților se lasă loc unor largi intervale ambigue. Studiile de caz pe care le-am selectat aici se referă la acțiuni care au avut loc, din rațiuni diferite, în alte spații decât cel de galerie, un fapt care nu ajută atât în a le contura în mod mai pronunțat caracterul neoficial ori de contra-cultură, cât în a evita, pentru moment, registrul de analiză astfel formulat[18]. Am încercat să identific câteva asemenea spații – în sens fizic și social –, cu specificul, confuzia și suprapunerile dintre ele, pentru a înțelege statutul pe care exemplele rămase în documente le dețineau în cadrul lor și gradul în care astfel de gesturi contribuiau la configurarea acestor spații. Metoda descrierii dense, așa cum o utilizez aici, își păstrează întrucâtva funcția atribuită ei de disciplina de origine, prin insistența asupra detaliului și a diferențierii dintre „gestul" și „spusul" (*the said*) gestului, asupra posibilității acestei diferențieri prin recursul la categoriile de surse cu care lucrez: discuții cu artiștii,

---

13 Din bibliografia bogată disponibilă pentru istoria orală, amintesc aici câteva titluri cu un caracter introductiv: Paul Thompson, *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford, Oxford University Press, 1988; Ronald J. Grele, „Movement without Aim. Methodological and Theoretical Problems in Oral History", în Robert Perks și Alistair Thomson (ed.), *The Oral History Reader*, London, New York, Routledge, 2003, pp. 38–52; Alessandro Portelli, „What Makes Oral History Different", în *The Oral History Reader*, pp. 63–74; Linda Shopes, „Oral History and the Study of Communities: Problems, Paradoxes and Possibilities", în *The Journal of American History*, vol. 89, nr. 2, septembrie 2002, pp. 588–598.

14 Am în vedere *Alltagsgeschichte*, în varianta germană, *The History of Everyday Life* pentru cultura anglo-saxonă, iar în spațiul francez în primul rând pe Michel de Certeau, *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*, 1998, *L'Invention du quotidien: 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1999.

15 Aici merită atinsă problematica arhivelor de artă recentă din România și a statutului oarecum special pe care îl dețin colecțiile de materiale documentare ale artiștilor; arhivele oficiale (i.e. Arhivele Statului, ale diferitelor instituții ori muzee), deci cele care oferă acces public la documente, sunt extrem de sărace în materiale și deseori inconsecvent alcătuite, în vreme ce în colecțiile particulare ale artiștilor se regăsesc „arhive de atelier", de la caz la caz mai sistematice ori mai sincopate, dar care oferă resurse mult mai variate de documentare.

16 Vezi Peter Burke, „History of Events and the Revival of Narrative", în Peter Burke, *New Perspectives*, pp. 283–300; Lawrence Stone, „The Revival of Narrative. Reflections on a New Old History", în Robert M. Burns (ed.), *Historiography. Critical Concepts in Historical Studies*, 2006, pp. 319–339.

17 Vezi în primul rând Clifford Geertz, „Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", în *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973, pp. 3–30.

18 Îngustarea termenului „oficial", reducându-l la arta omagială, și definirea ca „alternativ" a ceea ce nu e oficial este o rezolvare prea grăbită a problemei. Una dintre cele mai problematice încadrări prin prisma binomului oficial/neoficial pentru perioada studiată este cea a expozițiilor cu un caracter alternativ/experimental organizate în spațiile, sub egida și cu finanțarea instituțiilor culturale ale statului, dar și cu acordul structurilor de control ideologic și cenzură; în Oradea toate expozițiile devenite repere ale artei alternative/experimentale s-au întâmplat astfel, relativ lin și fără intervenții restrictive majore. Dacă potrivit conținutului lor aceste evenimente sunt asimilabile categoriei artei alternative, suportul și acordul instituțional de care au beneficiat le-a conferit un grad de *vizibilitate* mai aproape de zona oficială; iar aceasta cu atât mai mult cu cât au existat, în practica acelorași artiști, preocupări care, din considerente variate, nu au ajuns să fie vizibile în expoziții înainte de '89. Alături de alte argumente, acesta este cel mai important pentru decizia mea de a trata, deocamdată, celelalte zone de manifestare artistică separat de cea a expozițiilor sau evenimentelor desfășurate în galerie ori spații de expoziție.

materialele documentare păstrate în arhivele personale ale acestora, documente din arhivele locale, materiale din presă ori narațiunile istoriografice în care aceste exemple au fost deja integrate.

Contextul/spațiul instituțional și cultural local

La sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, în Oradea încep să se stabilească tinerii artiști care vor constitui nucleul dinamic și novator al viitorului Atelier 35[19]. Uniunea Artiștilor Plastici era instituția națională unică în care era organizată breasla, cu filiale locale subordonate și monitorizate de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă, responsabil cu finanțarea și controlul ideologic al producției culturale și învățământului în județ. Cenaclul Tineretului era o formă de organizare a tinerilor artiști care activau în UAP, având un conducător ales din rândul membrilor, un program de întâlniri regulate, precum și un program expozițional propriu, care cuprindea expoziții personale sau de grup, în funcție de resursele și prioritățile momentului[20]. În afară de expozițiile personale sau de grup propuse de membri ai Uniunii sau ai Cenaclului/Atelierului 35, programul expozițional local avea anual evenimentele constante: expozițiile județene pe modelul „saloanelor" de toamnă și primăvară, acesta din urmă inclus în Festivalul național Cântarea României. Saloanele județene erau expoziții jurizate de o comisie compusă – la Oradea – din reprezentanți ai Comitetului de Cultură și Educație Socialistă Bihor și reprezentanți ai UAP, fiind expoziții construite pe patru secțiuni, definite de genurile artistice pictură, sculptură, grafică și arte decorative.[21] Cenaclul Tineretului UAP din Oradea însemna, în totalitatea sa, un număr mai mare de tineri absolvenți decât cei la care ne referim acum sub această titulatură și care aveau orientări estetice și ideologice foarte diferite, încă de la început configurându-se în cadrul lui o serie de tendințe de avangardă care au atras interesul unor grupuri mai restrânse de artiști. Având un rol indiscutabil în asigurarea contextului de interacțiune și promovare a tinerilor artiști, organizarea instituțională oferea statutul oficial de manifestare, fără să epuizeze, însă, toate formele ei. În contextul scenei culturale locale, Uniunea Artiștilor Plastici Bihor și Cenaclul Tineretului erau instituții care ocupau un loc oarecum marginal, atât din unghiul de vedere al interesului public pe care îl atrăgeau, cât și din cel al priorităților Comitetului de Cultură al județului. Într-un raport cincinal întocmit de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor în 1978[22], spațiul rezervat artelor plastice profesioniste este infim comparativ cu amploarea lucrării, care se concentrează asupra evaluării activității căminelor culturale, creșterii procentajului de populație alfabetizată, înființării de biblioteci ș.a. în localitățile județului. Pentru scena culturală orădeană, raportul se ocupă în principal de teatru și de programul spectacolelor din căminele culturale muncitorești, din Casa de Cultură a Sindicatelor ori cinematografe, cu insistență pe algoritmul de creștere a numărului spectatorilor, reconstituit pe baza numărului biletelor vândute[23]. În ce privește artele vizuale, sunt evidențiate realizările Școlii Populare de Artă și creșterea numărului elevilor și absolvenților acesteia, prezentată în termenii valorificării talentului claselor

---

19 Înainte de 1980 erau deja aici György Jovián, Ioan Bunuș, Dorel Găină, Károly Kovács, Károly Ferenczi, Miklós Onucsan, Anikó Gerendi, Rudolf Bone, Judit Egyed, urmați la scurt timp de László Ujvárossy, Gyöngyi Kerekes, István Gyalai, Ioan Aurel Mureșan, Vioara Bara, Ioan Augustin Pop, iar de la mijlocul anilor '80 de Dan Perjovschi, Gina Hora, Sorin Vreme. Menționez că enumerarea nu epuizează artiștii prezenți în Cenaclul Tineretului orădean; ea grupează oarecum acel nucleu dinamic și novator despre care vorbeam, dar ale cărui granițe și criterii de selecție nu au fost încă analizate, ci mai degrabă moștenite din bibliografia asupra subiectului amintită mai sus; urmează a fi deslușite posibile tipologii de încadrare pe parcursul cercetării, dacă este cazul, ceea ce implică posibilitatea ca enumerarea de față să sufere unele modificări.

20 În 1985 Cenaclurile au fost reorganizate, la nivel național, în Atelier 35, moment care a însemnat și o oarecare întărire a statutului instituțional al organizației tinerilor artiști. Am în vedere faptul că după mijlocul anilor '80 a existat o blocare a accesului tinerilor la statutul de membru titular al UAP, ordonată politic, dar nedeclarată, situație în care Atelierul 35 a rămas formula instituțională unică de organizare a tinerilor artiști.

21 Participarea la aceste expoziții avea o însemnătate mare pe plan local, depășită, poate, doar de selecția în expozițiile naționale și republicane din București, faptul de a fi admis la saloane echivalând, pentru un artist tânăr, cu o recunoaștere din partea mediului artistic local și constituind un criteriu important pentru viitoarea candidatură în Uniune.

22 „Material privind cercetarea socio-culturală", nr. 139/1978, Fond Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor, Arhivele Naționale Bihor.

23 Pentru că la expozițiile de artă nu se intra pe bază de bilet, nu este reconstituit numeric publicul care le vizita, acest aspect fiind cu totul eludat. Publicul expozițiilor de arte plastice în Oradea era format, din mărturiile unora dintre artiști, în majoritatea sa din colegii de breaslă și completat de cei din alte zone ale culturii, iar din punct de vedere numeric era destul de restrâns. De altfel, din aceleași mărturii reiese că prezența sau nu a publicului la expoziții constituia un aspect mai puțin important față de simplul fapt ca expoziția să aibă loc, respectiv lucrările să ocupe spațiul galeriei, să existe afiș și/sau alte materiale tipărite și să se verniseze. Inexistența unui public larg pentru artele plastice a constituit, probabil, unul dintre motivele care au contribuit la crearea contextului mult mai permisiv de manifestare pentru tinerii artiști.

muncitoare. Expozițiile artiștilor plastici profesioniști și amatori sunt pomenite nediferențiat, în vreme ce în legătură cu UAP și Cenaclul Tineretului sunt amintite recurentele expoziții județene, listele de artiști care figurau în structura celor două instituții, precum și sesiunile de achiziții publice de lucrări de artă plastică ale Comitetului. La sfârșitul anilor '70 și în primii ani '80 se achiziționa în mod regulat, cu ocazia saloanelor județene sau a expozițiilor personale, după cum reiese din cele câteva dosare de achiziții care se păstrează în arhivele locale[24], care atestă că artiștilor membri ai Cenaclului Tineretului li s-au cumpărat lucrări încă din primele expoziții la care au participat pe plan local.[25] În general, arta omagială în expozițiile orădene ale perioadei era mai rar reprezentată, fiind prezente mai curând lucrări cu tematică istorică sau folclorică, peisajul – de la cel rural sau natural până la peisajul urban sau industrializat –, naturile moarte, ori alegoriile ilustrate prin scene de viață și muncă.

În contextul administrativ și instituțional rezumat aici, activitatea pe plan local a unora dintre artiștii tineri reuniți sub egida Cenaclului Tineretului/Atelier 35 a însemnat în mare măsură un exercițiu de autoadministrare, pe lângă sau în cadrul structurii de funcționare oferită de sistem. Asta se traduce, pe de o parte, în configurarea unor strategii artistice individuale, întemeiate pe preocupări și premise foarte felurite, iar pe de altă parte în existența un segment relevant al activității acestor artiști care s-a petrecut în afara spațiilor instituționale – expoziție, cenaclu ș.a. –, uneori pentru a fi ulterior expuse aici, alteori sustrăgându-se cu totul acestei încadrări, fie prin demersuri complet independente de sistemul administrației culturale, fie suprapunându-se parțial cu acesta. Astfel de inițiative au dinamizat și au generat, în egală măsură, diferite categorii de spații, fizice sau conceptuale, care populează indefinita „zonă gri" dintre oficial și neoficial a scenei artistice locale.

Spațiul public/urban

În sensul său propriu de loc public, spațiul urban era unul monopolizat de controlul puterii politice. Ca loc de expunere publică a lucrărilor de artă, el era deschis exclusiv pentru o categorie de monumente care răspundeau cerințelor ideologiei politice sau pentru lucrări decorative de pe fațadele noilor clădiri. Posibilitatea de a ocoli aparatul birocratic pentru instalarea în spațiul public a unei lucrări de artă era improbabilă, la fel cum era și cea de realizare, prin această filieră, a unor proiecte de artă publică altfel decât pur decorative sau reprezentând teme/personaje istorice, alegorice sau eroi ai luptei sociale.[26]

Cazurile pe care le voi prezenta mai jos sunt, în anumite privințe, excepții de la această regulă aparent generală: ele au fost lucrări de artă publică, au fost realizate oficial – adică prin intermediul instituțiilor –, dar au fost diferite, ca intenții și propuneri, de strategiile dominante.

În 1979 Károly Kovács a amplasat în vecinătatea Podului Decebal, situat într-o zonă centrală și circulată din Oradea, *Grupul statuar*: nouă figuri umane mai înalte decât mărimea naturală, lipsite de postament, modelate din lut pe o armătură de fier-beton. Student în al treilea an la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj, secția sculptură, Kovács se afla în orașul natal în practica de vară[27], la Trustul de Construcții din Oradea, delegat aici cu hârtii oficiale din partea instituției de învățământ. Realizarea grupului statuar s-a făcut în colaborare cu muncitorii Trustului: armăturile personajelor au fost sudate și finisate în atelierele întreprinderii, au fost transportate la locul amplasării unde li s-a turnat o fundație de beton pentru a fi fixate; zona de lucru a fost împrejmuită cu panourile de protecție ale Trustului, iar modelajul a fost realizat de artist într-o noapte, după care panourile au fost înlăturate și grupul statuar a fost integrat circulației pietonale. Pentru amplasarea acestui ansamblu în spațiul public artistul nu a solicitat acordul autorităților locale și nu a contactat în vreun fel responsabilii de cultură locali.

---

24 „Achiziții lucrări de artă plastică", nr. 146/1979–1980, „Achiziții lucrări de artă plastică", nr. 152/1980, „Achiziții lucrări de artă plastică", nr. 178/1981–1982, Fond Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor, Arhivele Naționale Bihor.

25 La o primă analiză a acestor dosare, pare că se cumpărau lucrări astfel încât fiecare artist să beneficieze de achiziții cel puțin o dată pe an, iar în privința caracterul lucrărilor alese, ele aparțin exclusiv genurilor tradiționale, cu atât mai mult cu cât selecția se făcea preponderent din cadrul Saloanelor județene. Sesiunile de achiziții publice de lucrări de artă erau gestionate de comisii de achiziție care aveau în general aceeași structură cu cea a juriilor expozițiilor.

26 Ori de câte ori se decidea supra nevoii unui nou monument/nou proiect decorativ, era lansat un apel de concurs către Uniune, fiind apoi selectat de către o comisie a reprezentanților organismelor culturale proiectul câștigător, care se realiza cu finanțarea Comitetului de Cultură local sau a instituției comanditare.

27 Pentru studenții la secțiile cu profil practic ale universităților de artă era obligatorie efectuarea, la finalul fiecărui an universitar, a unui stagiu de o lună de practică, constând fie în lucrul efectiv în producție, la o fabrică de profil (e.g. sticlă, porțelan, textile), fie în realizarea unei lucrări.






Károly Kovács, *Grup statuar*, Oradea, 1979
Intervenție urbană (sculptură, oțel, lut), stop-cadru din film 8 mm
Credite fotografice: Károly Kovács

Ceea ce îl interesa pe Kovács prin această lucrare, din propriile relatări[28], era, pe de o parte, o „desacralizare" a sculpturii publice monumentale, a statuarei tradiționale, prin coborârea ei de pe soclu și subminarea dimensiunii ei de exponat și integrarea ei mai directă în spațiul public, creând contextul pentru o interacțiune a publicului larg cu sculptura. Pe de altă parte, artistul era preocupat de „cea de-a patra dimensiune" – introducerea în sculptură a unei dimensiuni temporale altfel decât prin cinetism. *Grupul statuar* este înțeles de artist ca o formă ce are două straturi: structura metalică – un suport care păstrează esența mișcării și a formei –, peste care este așezat detaliul accidental și perisabil – modelajul de lut; această formă dublu stratificată este supusă degradării în timp: prin intervenția umană și/sau a fenomenelor naturale, lutul se va desprinde treptat de pe armătura metalică, aceasta rămânând în final complet descoperită, dar afirmându-și statutul de sculptură. În acest parcurs temporal, Kovács identifică două niveluri: timpul obiectiv – cel care distruge forma – și timpul subiectiv – cel în care are loc conștientizarea trecerii de la suprafață la „esență" și care aparține receptorului. După „dezvelirea" *Grupului statuar*, artistul a urmărit și a documentat prin film reacția publicului, care a manifestat un comportament variat: de la smulgerea lutului de pe sculpturi ori intervenții pe suprafața lui, până la zâmbet admirativ și indiferență. Documentarea lucrării a fost prezentată în cadrul școlii, pentru evaluarea practicii de vară a studenților, iar în 1981, în cadrul colocviului organizat cu ocazia expoziției *Medium 1* de la Sfântu Gheorghe.[29]

Grupul statuar a stat pe stradă mai bine de o lună, fără să fi fost luat în vizor de către autorități. Atenția lor a fost trezită doar după apariția unui scurt articol în presa locală despre aceste sculpturi[30], în care se relatează, pe un ton empatic, întregul proces de realizare, construcția conceptuală a artistului și concursul instituțiilor implicate. În articol, *Grupul statuar* este prezentat atât prin prisma integrării sale firești în peisajul urban și social cotidian[31], cât și comparativ, prin prisma trăsăturilor care îl diferențiază de sculptura tradițională[32]. Totuși, în ciuda notei simpatetice cu care e descris artistul trudind la realizarea lucrării – „plin de sudoare și jertfă" [!] – ea este, în cele din urmă, clasată ca „experimentul prietenesc al tânărului aspirant să devină sculptor"[33]. Este greu de evaluat dacă această afirmație (ca de altfel întreg articolul) trebuie citită în cheia „limbii de lemn" a perioadei, ca o încercare defensivă și complice față de subiectul tratat, ca o reflectare fidelă a unui consens general față de statutul de artist ori ca o asociere a tuturora cestora. *Grupul statuar*, redus la „esența" armăturii sale metalice cu vagi urme de lut, a fost dărâmat din ordinul Comitetului de Cultură, după ce oficialii au obținut semnătura de accept a autorului. Înainte de a privi acest episod ca pe (încă un) gest represiv al regimului

---

28 Discuții înregistrate cu Károly Kovács, decembrie 2011–martie 2012.

29 Menționez aceste apariții ale documentării lucrării pentru că până la cartea lui Ujvárossy, *Arta experimentală*, nu au existat alte referințe la ea.

30 Implon Irén, „Héköznapi emlékmű", în *Fáklya*. A Román Kommunista Párt Bihar Megyei Bizottságaés a Megyei Néptanács Lapja, nr. 150, 27 iunie 1979, p. 2. (Implon Irén, „Monument cotidian", în *Făclia*. Revista Comitetului Județean Bihor al Partidului Comunist Român și a Consiliului Județean).

31 „La cap de pod, în umbra blocurilor, un grup de oameni de lut s-au alăturat forfotei. [...] Între oameni grăbiți, oameni grăbiți. Ca să se întâlnească cu ei, cu acei care merg spre fabrici, spre magazine, la încheierea anului școlar, sau cu cei care tocmai se plimbă. Să se întâlnească și să fie surprinși de această întâlnire... cu arta plastică. Să devină atenți la ea din această apropiere imediată." *Ibidem*.

32 „[...] o compoziție statuară: nu una care se înalță monumentală în spațiu, nu una plăcut decorativă, ci una din lut perisabil, un ceva anume care e lipit de pământ și e firesc. [...] cine a mai văzut sculptor care creează pentru a arăta și a vedea o astfel de metamorfoză a operei sale? În termeni obișnuiți: distrugerea ei. Nu așa consideră Kovács Károly: ‚grupul figurilor din fier-beton este sculptură.' Se poate." *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

politic totalitar – ceea ce nu este – trebuie luați în considerare, în analiza lui, o serie de factori, care scot în evidență relațiile între instituțiile statului implicate: facultatea care își trimite studentul, cu acte oficiale, la Trustul de Construcții Oradea pentru a-și realiza proiectul propus și aprobat, în cadru universitar, pentru practica de vară; Trustul care îl primește pe delegat și concură la îndeplinirea lucrării; oficialii Comitetului de Cultură local care dărâmă lucrarea, într-o fază finală a ei, dar fără a neglija statutul „oficial" al acesteia, conferit de actele de la facultate, motiv pentru care solicită semnătura de aprobare a autorului. Totodată, lucrarea a fost construită în spațiul public fără să fi avut vreo autorizație, fapt care atrage consecința demontării ei ca măsură pur administrativă. Statutul oficial al lucrării, definit prin singurele acte care o legitimau, era cel de proiect de practică al unui student, ușor de calificat drept „experiment" și care asuma, astfel, un caracter minor și efemer; aici, prin termenul „experiment" se negociază absența sau fragilitatea unui cod public potrivit căruia acest tip de manifestare se numără printre semnalele specifice de comunicare asimilabile artei. Sau poate că ar trebui luată în calcul, pentru înțelegerea sensului lui în acea vreme, și o anume valoare de eschivă, de etichetă consimțită de artiști mai degrabă sub formă declarativă decât în mod asumat, pentru a ocoli astfel o prea mare vigilență din partea funcționarilor culturali.[34] Asociate unui artist tânăr (student), „experimentalul" și „efemerul" puteau deschide către o mai mare libertate de manifestare și o evaluare ideologică mai relaxată a responsabililor culturali. Károly Kovács nu și-a considerat lucrarea un experiment și nu îi atribuie nici retrospectiv un astfel de statut în cadrul biografiei sale artistice. Dimpotrivă chiar, *Grupul statuar* era mai curând un *statement*, confirmat în lucrări mai târzii și asumat de artist până în prezent, care se referă la funcția socială a artei, la subminarea valorii de obiect de cult a produsului artistic. Lucrarea nu a fost semnată, ca de altfel niciuna dintre intervențiile în spațiul public ale artistului, el făcând o asociere directă între semnătura aplicată unei lucrări și statutul de obiect patrimonializabil care i se conferă astfel; produsul artistic, susține el, trebuie instaurat și implementat în realitatea imediată – înțeleasă aici ca spațiu public și social – în loc să devină parte a unor realități artificiale create de muzee sau galerii și implicat în relații comerciale. Lucrarea de artă își are locul în spațiul social, unde este lăsată pentru a-și afirma nu atât obiectualitatea, cât funcția de depozitar și transmițător al informației estetice. Ea se adresează publicului larg, iar dacă îi inspiră cuiva o revelație senzorială, estetică sau ideatică, înseamnă că și-a îndeplinit funcția. Astfel, lucrarea de artă este teoretizată de artist ca „sistem", împreună cu sfera socială, cu care creează corelații dinamice și interactive.[35] În ce privește posibilele referințe politice ale *Grupului statuar*, Kovács mărturisește că intenția sa nu viza acest registru de interpretare: personajele grupului nu erau presupuse să ilustreze degradarea umană din societatea socialistă, prin figurile înstrăinate și supuse unui proces de descompunere ale muncitorilor de lut nu se aducea o critică a situației socio-politice și economice a perioadei.[36] Referințele pe care le invocă artistul sunt unele estetice, privind statutul și rolul produsului artistic și ele vizau mai degrabă, în epocă, ideile contrare care funcționau în cadrul breslei și formau consensul public dominant.

În aceeași direcție, a artei publice, se înscriu și proiectele ulterioare ale artistului, dintre care unele au fost realizate în Oradea înainte de 1985, altele, datând din aceeași perioadă, rămânând în stadiul de idee sau machetă. *Land art* (sau *Sistem psihoformativ*)[37] a făcut parte, alături de o instalație și un asamblaj, din lucrarea de diplomă a artistului, susținută în 1981. Lucrarea a fost realizată în colaborare cu arhitecții de la Institutul de Proiectare Bihor, care conduceau lucrările de construcție și amenajare ale unui nou cartier de blocuri în vestul orașului, actualul cartier Rogerius. Proiectul le-a fost prezentat acestora prin două motivații ecologice foarte utile și persuasive în contextul respectiv: posibilitatea de a mări suprafața verde dintre blocuri și oportunitatea pentru constructori de a camufla, în interiorul unor dâmburi, molozul rezultat din șantier, care trebuia acoperit cu pământul provenit din excavările fundațiilor, materiale care altfel ar fi ridicat probleme de transport și depozitare în alte spații. Artistul a propus săparea a trei gropi mari în care să fie adunate deșeurile de construcție, peste care se așeza pământul,

34 „La Oradea expozițiile se declarau de regulă ‚experimentale' pentru a eluda verdictul asupra neseriozității atitudinii politico-artistice a autorilor." Dorel Găină Gerendi, „Tranzit", în *Arta*, nr. 1, 1990, p. 3.

35 În discuțiile pe care le-am avut, Károly Kovács a formulat o viziune „materialist-dialectică" (în cuvintele lui) asupra evoluției artei și înțelegerii ei de-a lungul istoriei, în care etapa la care s-a ajuns marchează transformarea obiectului artistic în „sistem", prin conferirea unei dimensiuni interactive în corpul și spațiul social și sustragerea lui de condiționările pieței.

36 Interpretarea în această cheie îi aparține lui Ujvárossy, *Arta experimentală*, care notează un conținut subversiv, de opoziție față de arta înregimentată a vremii. Vezi în acest sens pp. 6–7; 18; 20–21.

37 Documentația lucrării a fost prezentată de artist cu fiecare din aceste titluri.

modelat sub forma unor dâmburi, și se sădea iarbă. Conceptual, ideea viza ritmarea spațiului închis între clădirile blocurilor prin alăturarea celor trei forme, care creau senzația de presiune, de comprimare atunci când te aflai între ele, pentru a o amplifica pe cea de deschidere a spațiului când ieșeai din aria lor. Lucrarea s-a păstrat o perioadă, dar zona verde nefiind îngrijită s-a degradat și a fost ulterior distrusă.

În 1982, în aceeași zonă a orașului, Kovács a realizat prima variantă a *Capcanei pentru ploaie*, tot în colaborare cu Institutul de Proiectare, variantă care nu se mai păstrează. Cea de-a doua lucrare omonimă a fost amplasată în stațiunea Băile Felix, fiind o comandă din partea administrației stațiunii prin intermediul UAP[38]. *Capcana pentru ploaie* a fost realizată din pietre de caldarâm recuperate, printre ultimele existente în oraș, cu care s-a pavat una dintre arterele principale ale acestuia, ele fiind ulterior înlăturate pentru a fi înlocuite cu asfalt. Lucrarea a fost amplasată în iarbă, în imediata vecinătate a uneia dintre aleile principale ale stațiunii, căutându-i-se o prezență cât mai discretă în contextul natural, dar în același timp apropiată căilor de acces pietonal. Nesemnată și fără nici un tip de marcaj care să îi ateste identitatea, *Capcana pentru ploaie* era și ea menită să funcționeze ca un „sistem", de această dată în directă corelație cu factorii meteorologici și cu mediul în care era așezată: relieful său este astfel conceput încât să adune, în câteva ochiuri, apa de ploaie, care creează suprafețe de oglindire și reflectă ambientul imediat.[39]



Károly Kovács, *Capcană pentru ploaie*, Băile Felix, 1982
Sculptură ambientală
Credit fotografic: Károly Kovács

Chiar dacă sunt singulare ca forme neconvenționale de artă publică în cadrul Cenaclului Tineretului în perioada studiată[40], exemplele pe care le-am adus în discuție sunt relevante, cred, prin mai multe aspecte. În primul rând, prin ele se recuperează o dimensiune a artei publice care – chiar dacă poate fi pusă sub semnul unui caz local, izolat și excepțional – nuanțează întrucâtva manifestările și posibilitățile acesteia într-un cadru monopolizat de regimul politic. Aceste lucrări au fost concepute pentru a fi integrate contextului social/spațiului urban, argumentându-și utilitatea aici, și nu în galerie; ceea ce își propun să articuleze este un alt fel de a înțelege monumentul public și reperele conceptuale ale sculpturii. Ele au fost formulate în contradicție cu ideile prea tradiționaliste ale breslei, urmărind să submineze ceea ce artistul considera a fi o etapă depășită istoric, dar mult prea înrădăcinată în consensul local, a artei ca obiect și propunând în schimb arta ca proces. Pe de altă parte însă, artistul utilizează filiera instituțională pentru a realiza aceste lucrări, atât în cazul *Grupului statuar*, cât și pentru *Land art*, recurgând la sprijinul altor instituții decât UAP. În termeni generali, spațiul public în perioada comunismului era unul confiscat de puterea politică, iar accesul la el era condiționat de conformitatea cu dogma ideologică. Cazurile lucrărilor lui Kovács sunt departe de a putea combate această viziune; ceea ce ele relevă, însă, este tocmai existența unor interstiții mai degajate de rigiditate ideologică, unor „zone gri" în cadrul spațiului public, care făceau ca astfel de proiecte să se poată *integra* prin intermediul

38 Instituția figura ca parte contractuală prin statutul său de persoană juridică, mediind transferul financiar de la beneficiar la executant, dar oferind și garanția calității lucrării contractate. Pentru fiecare lucrare publică se constituia o comisie de specialiști, care evaluau proiectul și apoi realizarea lui.

39 Lucrarea există în prezent în amplasarea ei originală și se păstrează într-o stare foarte bună.

40 Károly Kovács a părăsit țara în 1985, plecând mai întâi în Ungaria, pentru a se stabili în 1987 în SUA. Cu toate că în cadrul Cenaclului Tineretului din perioada studiată intervenții de acest tip în spațiul public rămân singulare, ele sunt, paradoxal, cele mai puțin prezente istoriografic.

structurilor sistemului, în principal datorită gradului accentuat de mijlocire umană în funcționarea instituțiilor statului. Un interes pentru spații neconvenționale, intervenții în natură, acțiuni urbane ș.a. poate fi constatat în creațiile mai multor artiști, dar ele nu au avut un caracter public în sensul lucrărilor de mai sus. Produse sau expuse de cele mai multe ori în prezența câtorva colegi, acele forme de artă aparțin mai curând unor spații ale comunității înțelese ca spații sociale izolate sau sunt artă „de exterior" ori „de sertar", lipsită de dimensiune publică.

Spațiile comunității artistice ca spații publice izolate – situații și documente fotografice

Dacă spațiul public este locul în care indivizii văd și sunt văzuți de ceilalți, implicându-se în relații publice, cred că cele mai multe dintre spațiile generate/activate de artiștii Cenaclului din Oradea se configurau ca spații izolate și publice în același timp. Cele mai multe dintre situațiile și documentele pe care le voi prezenta aici au fost integrate istoriografic scenei *underground* a acționismului românesc, definită ca pol opus al realismului socialist și artei oficiale și animată de o serie de „fenomene autentice, eliberate de orice fel de constrângeri de natură socială, politică sau culturală"[41]. Încercând să reconstitui această dimensiune a grupului orădean, considerat unul dintre reprezentanții importanți ai acestei direcții în anii '80[42], am identificat în cadrul surselor o serie de contradicții și sincope care fac foarte dificilă o recuperare liniară a fenomenului, cel puțin în termenii tari cu care a fost ea făcută. Cazurile pe care le voi prezenta mai jos datează din anii '80 timpurii și sunt documentate de cele mai multe ori prin fotografii sau prin succinte mărturii scrise.

În octombrie 1980, artistul Ioan Bunuș își invita colegii[43] din Cenaclul Tineretului la ceea ce a numit *Acțiunea „T"*: o plimbare cu tramvaiul pe toate traseele orașului, care să se desfășoare în tăcere și să constituie un prilej de meditație asupra mișcării și repausului, fiecare capăt de linie marcând locul și momentul de dialog pe temele date, din care se puteau dezvolta propuneri pentru viitoare proiecte de artă.[44] *Acțiunea „T"* nu a generat în mod direct lucrări, expoziții sau proiecte artistice altele decât ceea ce era auto-conținut, în stadiu potențial, în scenariul desfășurării sale și în simpla parcurgere pe care o propunea; invitația de participare la această acțiune este formulată ca o partitură de eveniment, ceea ce îi conferă retrospectiv un statut artistic implicit și chiar independent de îndeplinirea „instrucțiunilor" sale. În contextul perioadei, însă, în ambianța artistică din Oradea, intenția sa era una mai difuză. Potrivit mărturiei artistului[45], ea a avut un scop administrativ, urmărind să genereze o altfel de întâlnire între colegii de Cenaclu, printr-o plimbare organizată, în scop documentar. Din postura sa de conducător secund al acestuia, Bunuș a lansat această invitație la care să răspundă cine e interesat; în acest sens, *Acțiunea „T"* relevă un anume mod de selecție a grupului de artiști participanți, care va funcționa cam sub aceeași formă și ulterior[46] și va constitui dinamica Atelierului și componența expozițiilor de grup: invitația la plimbarea cu tramvaiul a fost trimisă unui număr mai mare colegi decât cei care au consimțit să participe, selecția producându-se spontan și fără să implice elaborarea unor criterii complexe de filtrare. *Acțiunea „T"* se înscrie într-o dimensiune conceptuală care vizează reinvestirea semantică a unei situații cotidiene și a unor spații comune, dar ea nu este formulată ca un eveniment artistic cu finalitate în sine, ci doar ca un eveniment care să inspire „idei de lucrări documentare". În acest caz, termenul de acțiune denumește mai curând o situație, un proces ce funcționa în principal ca ocazie de documentare formulată ca eveniment (*event*) și nu atât o formă de artă performativă, validă în sine.

Cu o altă ocazie artistul a propus colegilor o întâlnire într-un spațiu ce depozita lăzi, ordonate sub forma unei piramide uriașe, situat la periferia orașului. De această dată, inițiativa nu a fost concepută

---

41 Pintilie, *Acționismul*, p. 5.

42 „În acest cadru [al anilor '80, *n.n.*] acționismul a luat amploare devenind uneori chiar un ‚fenomen de masă', așa cum a fost exemplul grupului de la Oradea, unde se manifestau simultan mai mulți colegi de generație". *Ibidem*, p. 52.

43 Nu am reușit să reconstitui cu exactitate lista completă a celor invitați și a celor prezenți; bănuiesc participarea artiștilor Anikó Gerendi, Dorel Găină, Miklós Onucsan, György Jovián.

44 Textul dactilografiat al invitației lui Bunuș spunea: „Acțiunea ‚T' se dorește să fie un prilej de meditație asupra mișcării și repaosului. Se va călători pe toate traseele ‚T' (toate traseele de tramvai ale orașului) în tăcere (fără a discuta inutil între noi în timpul călătoriei). Stațiile terminale vor fi locurile destinate dialogului pe temele: REPAOS ‚T', PERIFERIE ‚T', ZONA ‚T', IDEI DE LUCRĂRI DOCUMENTARE PE MARGINEA ACȚIUNII ‚T' etc. Luni, 20 octombrie 1980, orele 16, 16:15 vă aștept în stația de tramvai din fața gării CFR. Bunuș.", subl. în orig., document din arhiva personală a lui Miklós Onucsan.

45 Discuție înregistrată cu Ioan Bunuș, aprilie 2012.

46 Ulterior plecării din țară a lui Ioan Bunuș, în 1982.

ca „acțiune”, ci ca o simplă propunere de incursiune într-un loc neobișnuit, în care să se desfășoare una dintre întâlnirile Cenaclului Tineretului. La aceste inițiative ale lui Bunuș erau prezenți, potrivit relatărilor martorilor, cam aceiași trei–patru colegi, iar interacțiunea nu era una intensă, schimburile de idei limitându-se de cele mai multe ori la o dimensiune organizatorică[47]. Cred că relevanța retrospectivă a acestor două episoade trebuie căutată nu atât în considerarea lor ca „acțiuni” și evaluarea lor ca forme de artă ale acestui gen[48], cât în tentativele și strategiile de constituire a unei comunități artistice pe care le reprezintă. Miza lor era aceea de a crea și explora situații și spații de documentare comună, incitante din punct de vedere vizual sau conceptual și care să ofere o bază împărtășită de dialog și practică artistică. Rămase sau nu în documentare fotografică, incursiuni de acest tip au fost frecvente pe întreg parcursul anilor ’80 pentru o parte a artiștilor Atelierului 35. „Vânătoarea de locuri”[49], practicată individual sau în grupuri restrânse, era, în egală măsură, o prelungire a practicii de atelier și a socializărilor de breaslă. Multe dintre fotografiile făcute cu aceste ocazii sau obiectele găsite atunci au fost expuse ulterior în expozițiile Cenaclului/Atelierului 35, încadrate în instalații, asamblaje sau ca atare. Altele au rămas în documentare fotografică cu un statut nedefinit sau nefinalizat, fără să fi fost considerate lucrări, dar având o certă relevanță pentru reconstituirea ambianței artistice a Atelierului orădean.

Unul dintre aceste locuri care au rămas în documentare fotografică este curtea unui atelier care confecționa proteze pentru uz medical și care găzduia mormane de mulaje după diferite fragmente anatomice. Miklós Onucsan împreună cu László Ujvárossy au făcut aici o serie de fotografii: în multitudinea fragmentelor de ipsos – mulaje de umeri, bazin, brațe etc. – au găsit un tors care avea scris pe el numele beneficiarului, Ilona Boldog[50], întâmplare care va da și numele fotografiilor. Statutul acestor fotografii este marcat de unele controverse, rezultând din opiniile diferite privind încadrarea lor de către cei doi artiști implicați. Pentru Onucsan aceste imagini nu au ajuns să se constituie într-o lucrare finalizată; dintre fotografiile făcute atunci, el a reținut câteva înfățișând „torsul Ilonei Boldog”, dar care au rămas într-un stadiu de laborator, de „ingredient”, fără să li se fi dat o formă finală. Ujvárossy a publicat un alt set de fotografii făcute cu acea ocazie sub titlul *Găsirea torsului Ilonei Boldog*, considerându-le „foto-acțiuni”[51] și atribuindu-le colegului său. Cazul acestor fotografii atrage atenția asupra tuturor acelor situații – de la intervenții *outdoor* până la acțiuni ori ambiente găsite – care nu au fost fotografiate sau nu au lăsat vreun alt tip de mărturie și care fie se mai păstrează ca istorie orală, fie au fost uitate; în raport cu acestea, imaginile păstrate indică greutatea pe care o dobândesc acelea dintre situații a căror documentare s-a păstrat, prin fotografii sau altfel de documente: dincolo de dificultatea evaluării sensului lor real în contextul în care s-au născut și de posibilele deplasări de statut ce pot apărea în timp, se naște și întrebarea dacă ele trebuiesc privite ca documente ale unor lucrări de artă sau ca documente de viață ale unei colectivități artistice. Pe baza mărturiilor artiștilor, multe dintre situațiile și acțiunile documentate fotografic își păstrează un statut ambivalent, descris poate cel bine de termenul „foto-acțiune”[52].

Instalația *Hommage à Vincent* este unul dintre exemplele de acest fel. Pictorul György Jovián a realizat instalația pentru expoziția de grup *Dialog* din 1981, expoziție a cărei temă propunea un dialog cu o operă sau un motiv celebru din istoria artei. Jovián a folosit ca motiv al unicei sale instalații o pereche de bocanci vechi care semănau cu cei pictați de Van Gogh: artistul a montat bocancii în sertarul unei mese, lângă care era așezat un scaun și totul a fost acoperit cu straturi succesive de vopsea albă și nisip, toate acestea configurându-se într-un „monument pios al bocancilor lui Van Gogh”[53]. Pe peretele

---

47 În discuțiile purtate cu artistul pe tema acestor episoade, el și le amintește sub forma unor asocieri spontane, nepremeditate, ca „o cafenea artistică” animată de un amestec dintre „ambiția de proaspăt absolvent, o lejeritate a existenței, șansa contextului orădean care oferea un anumit fel de libertate și o dorință difuză de a face ceva nou, de a remesteca ceea ce se făcuse până atunci în arta de la noi.” Referitor la relațiile colegiale, el vorbește despre o oarecare izolare a fiecăruia dintre tinerii artiști și despre inexistența unui schimb real de idei.

48 Ileana Pintilie consideră „acțiunea *O călătorie cu tramvaiul*” a lui Bunuș „un semnal pentru gesturi artistice neconvenționale”, *Acționismul*, p. 67, iar Ujvárossy stabilește o genealogie a „artei progresive” orădene pornind de la aceste întâlniri informale inițiate de Bunuș.

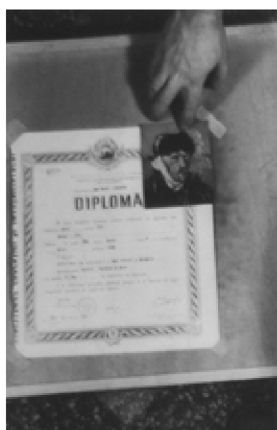
49 Termen prin care se referă Miklós Onucsan la aceste episoade.

50 În limba maghiară *boldog* = fericit.

51 Ujvárossy, *Arta experimentală*, p. 146.

52 Noțiunea are o anume popularitate în rândul artiștilor, în defavoarea noțiunilor de *performance* sau *happening*, mai ales cu referire la aceste situații. Cred că utilizarea ei ar putea înmuia sensurile tari pe care le invocă prin formularea lor ca „acționism”.

53 György Jovián, discuție cu artistul din iulie 2012.












György Jovián, Fotografii din timpul realizării instalației
Hommage à Vincent, 1981
Fotografii: Ioan Bunuș
Imagini reproduse prin bunăvoința artiștilor

din spatele mesei, în expoziție, Jovián a expus un desen în cărbune de mari dimensiuni, pe care apărea un text-omagiu pseudo-dadaist, ce problematiza faptul că un adevărat artist poartă bocanci și își taie urechea și necesitatea îndeplinirii acestor criterii pentru a dobândi statutul de artist. Contextul în care Jovián a realizat această instalație a fost cel al unei întâlniri informale în atelierul său, la care participau Ioan Bunuș, Miklós Onucsan și Dorel Găină. Ei erau oaspeții și martorii producerii lucrării și făceau fotografii în timpul realizării ei. După ce a fost expusă și la *Medium 1* în Sfântu Gheorghe în același an, instalația s-a pierdut, rămânând din ea doar bocancii – care au devenit parte a unei alte lucrări – și desenul.[54] În această situație, fotografiile făcute în timpul realizării instalației sunt unicul material vizual păstrat care se leagă de lucrare. Potrivit mărturiei artistului, aceste fotografii nu au fost făcute pentru a fi expuse, ci pentru a le rămâne celor prezenți ca documente de viață, iar procesul de realizare a lucrării este văzut ca un simplu proces tehnic, desfășurat în prezența prietenilor artiști, fără valoare de „acțiune".[55] Aceste imagini documentare au intrat în circuitul public prin demersul de recuperare istoriografică[56], și în absența altor mărturii vizuale ale respectivei opere, fotografiile care ilustrează procesul

---

54 György Jovián a părăsit definitiv țara în 1982, astfel încât nu mai există același context pentru posibile situații comparative similare.

55 „G. Jovián: Toată povestea *Hommage à Vincent* se întâmpla în atelierul meu din curtea mănăstirii capucinilor. [...] Acolo mi-am invitat prietenii și era un fel de adunare francmasonă, o societate secretă a celor care eram inițiați. Fotografiile le făceam pentru noi și despre noi, să ne documentăm prezența acolo și să ne rămână lucrul ăsta în timp, documentat într-un fel. Nu atât un document al lucrării, cât al situației. [...] Pot să afirm cu certitudine că aceste fotografii nu au fost făcute pentru a fi publicate.
M.B.: Exista o partitură, un scenariu prestabilit al realizării lucrării cu martori sau era o improvizație?
G.J.: Era improvizat; era, de fapt, un proces tehnic. [...] La acest proces al executării au fost martori domnii artiști." Discuție cu artistul, iulie 2012.

56 Publicate ca *Hommage à Vincent*, acțiune foto, în László Ujvarossy, *Arta experimentală*, pp. 130–131.

tehnic al realizării ei ajung să se substituie obiectului finit. Astfel, acțiunea de producere a obiectului de artă înlocuiește obiectul însuși, iar instalația *Hommage à Vincent* devine foto-acțiunea omonimă. Această alunecare de statut se petrece și prin schimbarea spațiului de distribuție a fotografiilor din unul privat în unul public, unde evenimentul pe care ele îl documentează capătă o valoare diferită, amplificată pe fondul dispariției fizice a operei. Fotografiile ajung să depună, astfel, o dublă mărturie, pentru obiect și pentru proces, iar statutul lor de document devine oscilant: neputând să o nege pe nici una, ele confirmă ambele referințe ca fiind produsul cultural pe care îl atestă; însoțite de descrierea textuală, ele ajută la înțelegerea obiectului dispărut. Dar rămase singure, ele incită la investirea retrospectivă a procesului de realizare a lucrării cu statut de *performance*.

Valoarea documentară a acestor fotografii rămâne multiplă și, în pofida ambivalenței statutului lor – sau poate mai corect, datorită ei –, aceste fotografii au un rol în reconstituirea retrospectivă a spațiului comunității artistice studiate și a ambianței sale, dar și a transformărilor petrecute în timp în percepția asupra lor. Episodul *Portretelor sub lupă* din 1985 este și el relevant, într-un sens similar. *Portretele sub lupă* au fost rezultatul unei inițiative ludice, o aderare spontană a câtorva dintre artiști la ideea de a-și fotografia portretele distorsionate de o lupă de mari dimensiuni. Inițiativa i-a aparținut lui László Ujvárossy și s-a petrecut în sala de ședințe a Uniunii, unde s-au portretizat astfel (judecând după fotografiile existente) Dorel Găină, Anikó Gerendi, István Gyalai, Gina Hora, Miklós Onucsan și László Ujvárossy. Semnificația acelei situații și a fotografiilor care o documentează nu stă în valoarea artistică a gestului – care, de altfel, nu a fost prezentat în acești termeni decât mult mai târziu[57] –, imaginile înregistrând o coagulare spontană a grupului în jurul unei provocări, puterea „jocului" de a constitui sau de a consolida o comunitate.

Un alt tip de acțiuni rămase în documentare fotografică (de *foto-acțiuni*) sunt cele care au rezultat dintr-o intenție artistică mai precisă și/sau dintr-o circulație în acea perioadă cu acest statut. Din 1982 datează o serie de fotografii realizate de Dorel Găină, în care sunt prezenți Ioan Bunuș, Anikó Gerendi și György Jovián, portretizați în cursul uneia dintre frecventele vizite la atelierul lui Jovián. Cu această ocazie Bunuș a invitat încă doi colegi, intenționând să facă o acțiune: să-și prezinte desenele, să „se expună" cu ele și întreg procesul să fie documentat fotografic. O parte dintre fotografiile făcute atunci au fost reproduse de către artist, în același an, pe afișul unei expoziții de desen, împreună cu textul: „Înțeleg desenul ca un act liber de invenție formativă care mă îndepărtează de riscul dispersiei și mă apropie de legile de coerență ale artei plastice. Această activitate îmi este necesară deoarece, când desenez, simt că se întâmplă ceva; ceva ce se cheamă uneori adecvarea cu sine."[58] Aceste fotografii nu au intenționat să creeze un simplu document de viață, ca în cazul *Hommage à Vincent*, ci să formuleze un argument, dat fiind și contextul în care au fost publicate. Imaginile nu înregistrează doar desenele, nu sunt simple reproduceri ale lucrărilor, ci documentează persoana artistului arătându-și desenele, un anume proces de expunere a lor. Documentat fotografic, acest proces ajunge la public sub forma unui act consumat, în urma căruia gestul de expunere devine o formă de artă în sine, o „foto-acțiune". Imaginile descriu faptul că lucrările pot fi expuse (chiar în sens evenimențial) fără ca acest lucru să fie precondiționat de spațiul galeriei sau să presupună un public numeros; tot ce trebuie pentru a aduce procesul receptării la viață și pentru a-l înregistra ca eveniment prin mărturiile vizuale care au rămas în urma lui este un aparat de fotografiat și câțiva colegi martori.[59] Ele afirmă, chiar dacă timid, existența unor spații publice izolate ale comunității artistice, un *background* al acesteia, și introduc în expoziție, prin afiș, secvențe documentare ale evenimentelor care îl configurau.

---

57 În textul lui Adrian Guță, „*'Riders on the Storm' – Performance Art* în România între 1986 și 1996" este publicată numai fotografia lui László Ujvárossy, sub titlul „Portret complice", în Titu, *Experiment*, p. 86. În Ujvárossy, *Progresszívkortárs*, este publicată întreaga serie, sub titlul „Portretul complicilor", foto-acțiune, p. 125, iar în ediția în limba română, *Arta experimentală*, este reprodus doar „portretul" lui Miklós Onucsan, p. 313. Iar Ileana Pintilie consideră că „Acest grup destul de eterogen era unit printr-o atmosferă comună, prin dorința de contestare, de a practica o artă care nu se înscrie în regulile obișnuite, iar aceste calități au condus la o viziune și un limbaj comun dincolo de văditele diferențe dintre membri. Ei au realizat împreună unele acțiuni cu caracter ludic, cum ar fi *Portret complice* (1985)." Pintilie, *Acționismul*, p. 67.

58 Însemnare într-un caiet la 18 aprilie 1981.

59 Discuție înregistrată cu Ioan Bunuș, aprilie 2012. De altfel, acest mod de a înțelege „expunerea" și relația cu publicul din partea artiștilor era unul răspândit în acea perioadă, în care inexistența unui public numeros pentru expoziții de artă era privită ca un fapt de la sine înțeles; expozițiile deveneau ocazii pentru a prezenta ultimele lucrări în special pentru colegii artiști, o categorie de public ceva mai extinsă decât cercul restrâns al prietenilor.

Ioan Bunuș, Afișul expoziției *Desen*, cu fotografii documentare
ale uneia dintre acțiunile *Desenul*, 1982
Imagine reprodusă prin bunăvoința lui László Ujvárossy

În același an, Ioan Bunuș realiza în curtea atelierului său *Acțiunea desenul*:

> o coală de desen pe care, în loc să continuăm tradiția cinstită de a ne apuca să desenăm figură umană sau alte compoziții pe ideea că suprafața plană a hârtiei suportă totul, eu am etalat, treptat, treptat, material exotic adus de la Marea Neagră, diferite scoici. Totul a fost trecut în revistă, în tridimensional, pe planșeta aceea cu albul hârtiei de desen; iar urmele pe care scoicile le lăsau pe hârtie reprezentau rezultatul. A fost o încărcătură debordantă de motive de desenat însă nedesenate, pentru că, până la urmă, de ce să insiști desenându-le, m-am gândit eu atunci; așadar, înlocuirea reprezentării prin realitatea obiectului și fixarea prin fotografii a demersului, a procesului. Însă nu era multă lume prezentă acolo: Gerendi Anikó, Dorel [Găină, n.n.], Jovián.[60]

Evenimentul a rămas unul de circuit închis, cunoscut doar celor prezenți, iar sensul lui nu era cel al unui gest artistic expozabil, adresat unui public larg, fiind un „act artistic" de atelier, adresat unui cerc restrâns al artiștilor și care formula o necesitate de reașezare ideatică a practicii. Cele două moduri de înțelegere a desenului care pot fi identificate în aceste exemple – ca act liber de invenție formativă care asigură legile de coerență ale artei plastice și ca demers de înlocuire a reprezentării prin realitatea obiectului, înregistrat prin fotografie – sunt doar aparent contradictorii. Ele încearcă să stabilească o genealogie și să formuleze o continuitate a termenilor tradițional opuși, cei ai reprezentării bidimensionale *versus* realitatea obiectuală tridimensională, folosind ca spațiu de conceptualizare desenul. Rolul fotografiei în această relație este unul de documentare și autentificare a evenimentelor. Cred că aici trebuie căutată una dintre cheile în care poate fi înțeles sensul „noului" invocat cu referire la preocupările perioadei respective și care poate fi observat în manifestări felurite și implicând genuri diferite și în operele altor artiști orădeni. Chiar dacă identificăm, încă de la sfârșitul anilor '70 și pe tot parcursul deceniului următor, forme de artă performativă sau procesuală, instalație, asamblaj sau *land art*, se poate constata că mediile clasice nu au fost complet abandonate în activitatea Cenaclului/Atelierului 35, ci dimpotrivă. De cele mai multe ori, experiențele și structurile conceptuale la care se ajungea prin noile forme de artă se întorceau asupra mediilor clasice, chestionându-le, completându-le sau

60 Bunuș, aprilie 2012.

reinventându-le, într-un proces organic care se concretiza prin demersuri distincte de la un caz particular la altul. Cele mai multe dintre foto-acțiunile realizate în spațiul restrâns al comunității artistice au îmbrăcat un caracter de „atelier deschis”, vizând referințe și problematizări estetice ori lărgirea ariei de documentare. Mai rare au fost episoadele care să implice referințe politice sau sociale imediate, iar dintre acestea și mai rare au fost cele care s-au desfășurat cu martori sau au lăsat într-o formă sau alta o amprentă durabilă în spațiile comunității.

În 1981 Ioan Bunuș a realizat în fața atelierului său și în prezența câtorva colegi acțiunea *Numărul 1*. Angajat ca profesor de desen la Casa Pionierilor din Oradea, Bunuș avea acces la uniformele roșii numerotate care erau folosite pentru jocurile și întrecerile sportive între copii. Artistul a adus setul de uniforme afară, în fața publicului format din colegii săi, le-a așezat pe un scaun și a îmbrăcat-o pe cea cu numărul 1. Întrebat acum despre intențiile acelei acțiuni, artistul își amintește că ea se întâmpla imediat după o vizită a lui Nicolae Ceaușescu, „primul bărbat al țării”, în oraș. Frapat negativ de fastul și amploarea manifestărilor stradale puse în scenă cu această ocazie, Bunuș s-a autodesemnat, non-verbal și de față cu prietenii, „pionierul, bărbatul și artistul prim” al patriei, într-o acțiune în egală măsură ironică față de situația politică și autoironică.[61]

Pe o linie similară în termenii unei referințe mai directe la contextul politic, Károly Ferenczi concepea în 1983 acțiunea *Ultrastîngistul o ia spre dreapta*, pe un teren de baschet din Târgu-Mureș, împreună cu artistul Károly Elekes și fără alți martori. În fotografiile făcute atunci apare Elekes, încălțat pe ambele picioare cu câte un pantof stâng; artistul se deplasează în echilibru pe o linie dreaptă de culoare roșie (intervenție cromatică pe fotografie) din care, de la un punct încolo, se bifurcă încă o linie albă ce se curbează adânc spre dreapta; Elekes urmează această linie albă, mișcându-se în direcția indicată de curbura pantofilor stângi. Imaginile nu au fost expuse în perioadă, dar au circulat ca *mail art* între cei doi artiști, o formă de artă destul de vizibilă pentru autorități[62], prin care se constituie/se activează, cel puțin în acea perioadă, spații foarte relevante ale unor comunități artistice de-localizate, marcate de comunicarea poștală între artiști.

Seria de fotografii *mail art* din 1982 cu titlul *Chibrit familial* a lui Károly Ferenczi se înscrie în aceeași categorie de spații de-localizate, fiind conectată, totodată, cu prezența expozițională a lui Ferenczi, prin lucrarea *R-evoluție*[63], expusă la *Dialog* și *Medium* din 1981[64]. În fotografii este înfățișată familia artistului: el împreună cu soția așezați pe canapea, ținând pe genunchi cutia de chibrituri *R-evoluție* deschisă, cu un singur băț, nears, înăuntru; în primul plan al fotografiei stă fiul lor, ținând în mână un alt băț de chibrit nears, ridicat vertical, cu ambele mâini, în dreptul capului, iar pe peretele din fundal este amplasată o altă lucrare a lui Ferenczi, *Steagul RRR*[65]. Într-o altă variantă fotografiată, părinții sunt cei care țin în mână bețele supradimensionate ale „revoluției”, iar fiul, în prim-plan, ridică un băț de chibrit de dimensiune obișnuită. Deși ambele lucrări prezente în fotografie au fost expuse – obiectele

61 I. Bunuș, scrisoare adresată autoarei, 2012.

62 Monitorizarea prin interceptare și, uneori, confiscarea de către Securitate a corespondențelor (și) de acest tip face din *mail art* o formă cu un statut foarte special în perioadă, în spațiul căreia s-au consumat atât o comunicare intensă, cât și o serie de riscuri. În Oradea, *mail art* a fost cauza – sau scuza invocată drept cauză – care a dus la singurul caz știut de conflict cu Securitatea, a cărui victimă a fost Károly Ferenczi. Corespondența respectivă, purtată între Ferenczi și Elekes, avea ca subiect „vampirii” și a inclus o imagine cu portretul lui Ceaușescu pe care Ferenczi a intervenit, desenându-i cu pixul canini augmentați și scriind deasupra „Ecce Pantocrator”. Discuție cu Ferenczi, iunie 2012. În dosarul personal al lui Károly Ferenczi, întocmit de fosta Securitate, există copiile fotografiilor din acțiunea *Ultrastîngistul*…, dar nu există imaginea cu „vampirul”. Arhiva CNSAS, Fond Informativ, Dosar nr. 329978, deschis în 1984. (Nu reiese data închiderii lui.)

63 Lucrarea *R-evoluție* este unul dintre cele mai surprinzătoare cazuri de lucrări cu referințe politice prezente în expozițiile orădene și consta în alăturarea dintre un obiect și o serie de fotografii; obiectul reproducea la o scară mărită o cutie de chibrituri deschisă, purtând pe ea reproducerea după *Libertatea conducând poporul* a lui Eugène Delacroix, iar în interior bețe arse, scrum și un băț nefolosit, iar fotografiile documentau procesul de realizare a lucrării. Au fost expuse fotografiile pe perete și cutia de chibrituri pe jos. Iată cum comentează Károly Ferenczi titlul lucrării *R-evoluție*: „[…] titlul lucrării era ‚R' și ‚evoluție', iar între ele era semnul ăla din chimie, de reacție reversibilă, săgeata cu două capete; și, mi se pare că R era scris cu roșu, iar evoluție cu letraset negru. Deci rămânea la alegerea spectatorului ce vrea să citească.” Discuție înregistrată cu artistul, iunie 2012, Oradea.

64 Fotografiile au circulat sub formă de *mail art* între Ferenczi și Károly Elekes.

65 Cei trei „R” ai lucrării vin de la „rege” (aici, proletariatul, litera brodată cu fir auriu), „roșu” și „revoluție”. Károly Ferenczi: „*RRR Flag* l-am făcut pentru a doua expoziție *Medium* de la Sf. Gheorghe, probabil în 1982; steagul trebuia adus în galerie de patru persoane, care să îl țină din cele patru colțuri și să îl pună în sala de expoziție pe o găleată în care era un foc aprins; steagul arde și rămâne gaura, după care, tot peste găleata cu jăratec, trebuia să fie prins steagul pe perete în patru cuie. Literele sunt brodate cu fir de mătase și suflate cu șablon; proletariatul e regele, *roi*, un R regal, cel brodat cu fir auriu.” Discuție înregistrată cu artistul, iunie 2012, Oradea.

R-evoluției și *Steagul RRR* –, montajul și contextul în care sunt reutilizate fotografiile *Chibrit familial* conferă acestor imagini accente noi și mult mai acute de comentariu social și politic.



Károly Ferenczi, *Chibrit familial*, 1982
Fotografie, *mail art*
Credit fotografic: Károly Ferenczi

O altă fotografie care datează din acei ani, dar care se poate înscrie într-o categorie a „lucrărilor de sertar", este *Autoportretul castană* al lui Rudolf Bone din 1983; imaginea îl prezintă pe artist fotografiat frontal, ca în fotografiile standard utilizate de serviciile de evidență a populației, privind direct spre cameră și având înfipte în mustață, barbă și păr o multitudine de bețe lungi și ascuțite, ale căror direcții se întretaie, creând o structură de rețea. Imaginea a fost realizată fără martori și fără intenția de a o expune, având la acea vreme un scop ludic, fără o direcție prestabilită. Cu toate astea, imaginea a fost prezentată, sub formă de diapozitiv, la Bienala Tineretului Atelier 35 de la Baia Mare, din 1988.[66]

În cazul *Autoportretului de parcurs '82–'92* al lui Miklós Onucsan, seria fotografiilor făcute în 1982 nu a fost expusă, nu a circulat în medii restrânse și, potrivit mărturiei artistului, nu a fost considerată lucrare în acei ani. Imaginile alb-negru au fost făcute în curtea cooperativei la care era angajat artistul și îl arată pe acesta cu o pancartă agățată la gât cu textul *C'est ici que j'arrive tous les matins!*, documentând un protest făcut în grabă și pe ascuns și avându-l ca martor doar pe fotograf.[67] Ceea ce a declanșat pentru artist nevoia de a face acele imagini era mizeria și dezordinea curții de la locul de muncă, confruntarea cotidiană cu acel spațiu, fără a intenționa referințe directe la regimul politic.[68] Artistul se adresa aparatului de fotografiat, iar imaginile nu au fost considerate o lucrare finalizată până în 1992, când au format un diptic alături de o nouă fotografie-autoportret. Chiar dacă autorul a consimțit la statutul artistic al acelor fotografii mult mai târziu și nu privindu-le ca pe o lucrare de sine stătătoare, ci prin alăturarea cu o altă fotografie, ele aparțin, totuși, producției de imagine a anilor '80; mai mult decât atât, textul pancartei a fost scris în limba franceză, limbă pe care artistul nu o vorbește, el apelând la un coleg pentru traducerea lui, ceea ce poate justifica supoziția că imaginile vizau un public străin.[69] Considerate profund autoreferențiale de către artist, fotografiile sunt văzute de alți comentatori[70] ca având conotații politice, direct conectate la realitățile perioadei.

---

66 „*Autoportretul castană* l-am făcut în '82 sau '83. Nu l-am expus, dar a fost prezentat ca diapozitiv la Baia Mare în '88, deci înainte de revoltă. Când am făcut poza nu m-am gândit neapărat la expunerea ei. A fost așa, o joacă, un experiment, o căutare, o inspirație de moment." Rudolf Bone, dialog purtat prin e-mail cu autoarea, 2012. În cartea Ilenei Pintilie (*Acționismul*, p. 69), lucrarea este comentată astfel: „[…] artistul apare în fața obiectivului cu o privire concentrată, intensă, care pare că vrea să comunice ceva important, lucru pe care însă nu îl poate face, deoarece în barba și mustața stufoase sunt înfipte o mulțime de bețe ascuțite și subțiri împiedicând vorbirea."

67 Fotografiile au fost făcute de un coleg de la locul de muncă (nu de un coleg artist) cu aparatul lui; identitatea acestui coleg a fost, din păcate, uitată.

68 „Le-am făcut [fotografiile din 1982, n.n.] din același motiv pentru care faci poze de vacanță. Nu a fost nimic politic în acele fotografii. Nu am fost un asuprit al regimului, nu m-a interesat regimul; nu am avut de-a face cu Securitatea și nu înțeleg de ce acum e atât de greu de acceptat acest lucru. Era un protest autoreferențial, existențial; trebuia să văd zilnic acea mizerie, ceea ce spunea pancarta. Și tocmai în dimineața când am făcut fotografiile se făcuse curățenie." M. Onucsan, discuție cu artistul, 2012.

69 Întrebat acum despre aceste amănunte, artistul nu își amintește motivele ce au dus la această alegere.

70 Vezi, de exemplu, „Arta e moartă, nu și intermedialitatea: discuție purtată de Gizella Horváth și László Ujvárossy cu Miklós Onucsan", în Ujvárossy, *Arta experimentală*, pp. 103–111; sau Magda Cârneci, „Anii '80 în arta românească", în Titu, *Experiment*, p. 62.







Miklós Onucsan, *Autoportret de parcurs '82–'92*
Fotografie, detalii, 1982
Fotograf necunoscut
Imagini reproduse prin bunăvoința artistului și a Galeriei Plan B

Fotografia *Autoportret înainte de defilare* a lui László Ujvárossy din 1983 documentează o situație diferită. Urmând să participe la o defilare de 23 august[71] alături de colectivul și elevii unei școli ajutătoare în cadrul căreia lucra ca pedagog, artistul s-a ras pe cap și a înregistrat progresiv procesul, dorind să se plaseze astfel într-o notă contrastantă în acel context.[72] Imaginea artistului se prezintă elocvent, cu o expresie concentrată care contrapunctează tunsoarea autoironică. Fotografiile nu a fost făcute publice în acei ani și nu au circulat în vreo altă formă, rămânând deschise întrebările în jurul naturii ei documentare, intenției artistice, locului lor în contextul vremii și proiecțiilor prezentului asupra sensurilor lor. Tot Ujvárossy realiza, în 1982, foto-acțiunea *Plimbarea*: într-un parc al orașului, artistul a așezat în iarbă o talpă de tenis turnată în bronz și s-a fotografiat pășind, cu un picior desculț care se ridică de pe „urma" din bronz. Acțiunea desemna „monumentul călătoriei" și îi era adresată lui György Galántai.[73] Fotografiile nu au fost expuse în acea perioadă, cu toate că acțiunea pe care o ilustrează nu avea un conținut căruia i s-ar fi putut aduce reproșuri de inadecvare ideologică, cu atât mai mult cu cât în expozițiile Atelier 35 din Oradea au fost incluse lucrări ce puteau părea mult mai expuse unei interpretări în cheie subversivă.

Spațiul arhivei sau un fel de concluzii

Locul în care sunt reunite toate aceste exemple discutate mai sus este spațiul arhivei. În sensul său propriu, fizic, el adună materialele documentare rămase – fotografii sau filme ale formelor de artă efemeră, ale cadrului microsocial al breslei ori ale unor opere dispărute, materiale tipărite ale expozițiilor, proiecte nerealizate, opere originale, etc. În cazul artiștilor studiați, arhivele referitoare la biografiile artistice personale, diferit păstrate și articulate, sunt colecții care se află încă, aproape în integralitate, în posesia lor și au fost foarte puțin sau deloc studiate, având astfel o vizibilitate redusă și sincopată. Cercetarea lor presupune luarea în considerare a unei serii de riscuri și dificultăți metodologice, cu atât mai mult cu cât ea se ghidează, până la un punct, după mărturiile artiștilor, completându-le cu dovezile imaginilor fotografice documentare, cu texte și materiale din arhivele naționale, cu materiale tipărite ale expozițiilor ș.a. În prezentarea personală a fiecărui artist, propria arhivă tinde să fie aranjată într-o construcție liniară, corespunzătoare mărturiei autobiografice. În calitatea lor de surse pentru istoria recentă, interviul și memoria participanților (i.e. istoria orală) sunt teoretizate ca aparținând registrului identității, construcții mai mult sau mai puțin spontane al căror scop este să confere sens

---

71 Cu ocazia zilei de 23 August, sărbătoare descrisă în epocă drept „ziua eliberării de sub jugul fascist și imperialist, marea sărbătoare a întregii noastre națiuni", se organizau, în toate orașele țării, manifestări de amploare, cu defilări și coregrafii de mase, la care participau colectivele complete ale tuturor instituțiilor, fabricilor, întreprinderilor.

72 „Eram într-un contrast puternic, cu chelia, față de cadre didactice serioase și lipsite de umor la defilarea de 23 August, în fața copiilor debili și retardați. Scopul fotografiei era descărcarea tensiunilor lăuntrice și aveam speranța că poate va deveni o mărturie." Ujvárossy, conversație prin e-mail cu autoarea, 2012.

73 „În *Plimbarea* am avut un scop mult mai conștient [decât în *Autoportret înainte de defilare*, n.n.], lucrarea era concepută ca o replică lui György Galántai, artist *Fluxus* din Ungaria. El folosea frecvent în sculpturile sale tălpile turnate în bronz. Cum n-am avut libertatea să fac excursii în străinătate, am vrut să-i trimit lui o talpă de tenişi turnată în bronz, însoțită de fotografii cu ‚monumentul călătoriei'. Aceste fotografii au fost executate fără martori în parcul Petőfi, în fața Cantinei de Partid, nu departe de Școala Ajutătoare […] unde lucram. Din păcate, cadoul numai după 1991 a ajuns în posesia lui Galántai (director ARTPOOL, Budapesta)." L. Ujvárossy, dialog e-mail cu autoarea, 2012.

propriilor fapte, în relație nu atât cu adevărul trecutului, cât cu relevanța acestuia pentru timpul prezent.[74] Pe de altă parte, imaginea, ca document și dovadă istorică, este o sursă acceptată cu precauții motivate de natura ei echivocă.[75] Totodată, valoarea textului ca deținător incontestabil al unui adevăr nealterat este pusă sub semnul întrebării, cu atât mai mult atunci când acel text este produs într-un sistem birocratic totalitar, cum este cel al comunismului românesc, teritoriul oralității fiind invocat ca modalitate de coroborare.[76]

Într-un sens extins și figurat, spațiul arhivei cuprinde, alături de materialele documentare propriu-zise, întreaga construcție de semnificații, originare și/sau atribuite *a posteriori* care s-a configurat în jurul și ca atribute ale acestor materiale, date de diferitele utilizări și interpretări ale lor, din partea autorilor sau a altor comentatori. Astfel, spațiul arhivei subsumează mai multe linii și perspective de lectură și interpretare retrospectivă, în cadrul colecțiilor individuale ale artiștilor și – cu atât mai mult – atunci când arhivele sunt privite în ansamblul lor.

Privită prin această lentilă, arhiva este instrumentul unei „privatizări" a istoriei, a unei scindări a trecutului în „al tău" și „al meu"[77], care permite multiple „reutilizări" ale trecutului comun, ceea ce impune pentru recuperarea istorică obligația de a le reconsidera/reevalua, pentru a avea acces nu atât la evenimentul în sine – inaccesibil, de altfel, direct, ci doar prin reprezentările sale –, cât la construcția lui în timp.[78]

În cazurile prezentate în cadrul acestui studiu am preferat să rămân la termenul „foto-acțiune" pentru încadrarea și caracterizarea exemplelor prezentate pentru că el nu instituie nici fotografia și nici acțiunea ca genuri de sine stătătoare și ca mize ale respectivelor evenimente. Prin această noțiune se accentuează statutul de document al fotografiei, dar nu ca o mărturie a unor situații performative în sensul lor tare, de forme de artă autosuficiente; mai degrabă, „foto-acțiunea" identifică fotografia ca document al unor acțiuni ambivalente, al căror statut în perioadă părea să fi fost unul suspendat, difuz, „acțiuni" ce țineau de practici de atelier, chiar sub forma colectivă de „atelier deschis", dintre care multe au fost reevaluate ulterior realizării lor. Mărturiile artiștilor oferă indicii asupra unei terminologii a perioadei care din perspectiva prezentului pare deseori marcată de echivoc. În acest sens, se poate invoca necesitatea unei „traduceri" a acelor lucruri, noțiuni sau evenimente care pentru participanții lor direcți par foarte firești și clare, dar care exhibă, totuși, o rezistență la a fi încadrate ca atare în noțiunile prezentului.[79] Privite ca „foto-acțiuni", evenimentele analizate, alături de contradicțiile recuperării lor, par să configureze imaginea unui *background* al comunității artistice orădene din primii ani ai constituirii sale și nu atât o zonă *underground*, eliberată de orice constrângeri sociale, politice sau culturale. Un *background* ancorat în aceste constrângeri, parte constitutivă a lor, a cărui interfață era dată de activitatea expozițională a artiștilor. Contestarea și opoziția, atunci când sunt prezente, au – sau *declară* că au – în principal conotații estetice, tensiunile din interiorul breslei (generate de formele prea convenționale de practică artistică ale acesteia) fiind mai importante în acea vreme pentru artiști decât tensiunile și raportarea la factorul politic, perceput ca exterior. Totodată, decupând din practica acestor artiști exclusiv formele neconvenționale de artă, fie prin prisma experimentalului ori a avangardei, există riscul introducerii, chiar de la nivelul „micro-", a unui canon care poate că ar impune o viziune foarte articulată și continuă asupra artei perioadei, dar ar contribui în egală măsură la eludarea unor dimensiuni mai complexe ale acestor biografii artistice, unde oficialul și vizibilul se îmbină inextricabil cu neoficialul și izolatul, creând spații de interferență care caracterizează mai adecvat diversitatea producției culturale a perioadei. Formele neconvenționale de artă, specifice unui modernism

74 Alexandru Zub, „Istoricul în fața duratei imediate: aportul ego-istoriei", pp. 33–51; Jean-Charles Szurek, „Pentru o memorie democratică a trecuturilor traumatizante", pp. 52–74; Smaranda Vultur, „Discursurile memoriei în România post-comunistă: cu privire la o arhivă de istorie orală", pp. 211–222, în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, București, 2000. Volum disponibil la: http://www.nec.ro/data/pdfs/publications/relink/istoria-recenta-in-europa/Istoria_recenta_in_Europa.pdf.

75 Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001.

76 Zoe Petre, „Scris și oral în istoria recentă", în *Istoria recentă*, pp. 205–210.

77 Idee discutată în acești termeni de Iara Boubnova, într-o prezentare despre arta din perioada comunismului în Bulgaria susținută la Universitatea Națională de Arte din București, 2011.

78 Michel Trebitsch, „Statutul evenimentului în istoria timpului prezent", în *Istoria recentă*, pp. 12–32.

79 Aici mă gândesc și la reconsiderarea unor termeni ca „efemer", „experiment", „intermedia", „alternativ", nu doar a celui de „acționism", și a diferitelor lor conotații în contextul acelei perioade, în directă relație cu situația socio-politică și tendințele oficiale. Vezi și grupajul „Avangarda – pro și contra", în *Arta*, nr. 6–7–8, 1990, pp. 15–23.

târziu, s-au articulat organic în creația acestor artiști cu practicarea genurilor tradiționale, ceea ce face necesară contextualizarea „noilor direcții" în cadrul biografiilor artistice integrale. Practicile artistice neconvenționale s-au configurat în cadrul Cenaclului Tineretului din Oradea sub umbrela instituției și nu independent de aceasta, miza lor fiind deschiderea acesteia, și nu atât contestarea ori abandonarea ei, ori crearea unor structuri alternative organizării instituționale. Încercările de constituire a unei comunități artistice în sensul tare al termenului, pentru care exemplele discutate – și în principal inițiativele lui Bunuș – au fost deschizătoare de drum, nu s-au coagulat niciodată într-o activitate omogenă ori programatică a artiștilor orădeni. Au existat mai curând prietenii apropiate și afinități personale între artiști, ori relații strânse menținute între colegi din centre diferite, care uneori au dus la colaborări sau la proiecte comune. Lor li se alătură formele de socializare, activarea diferitelor spații pentru intervenții artistice, circuitul ideilor sau gradul de aderare la un proiect comun, care nu au reușit niciodată să strângă laolaltă grupuri numeroase de artiști. Dacă acest fapt trebuie analizat prin prisma ideii unei „avangarde lipsite de program"[80], rămâne o direcție de prospectat. Totodată, există un accent pe ideea de comunitate, care se bazează parțial pe forma de organizare instituțională ori pe receptarea din exterior, din partea specialiștilor, care au semnalat existența „grupului de la Oradea", supranumit și „grupul Dialog"[81]. Dincolo de „identitatea exterioară", poate fi identificată existența unor „comunități de-localizate", ca efect al circulației ideilor și al unor colaborări ocazionale, care conectează artiștii orădeni cu gruparea *MAMŰ*[82] din Târgu-Mureș ori cu ambianța Atelierului 35 din Cluj[83], ceea ce poate face din studiul comparativ al acestor comunități un punct de plecare pentru problematica raportului centru-periferie și așezarea ei în granițele naționale. În ultimă instanță, cred că merită luată în considerare, când vorbim despre comunitate, și valoarea care se conferea, în acea perioadă, identității colective în detrimentul celei individuale: văzute din această perspectivă, ceea ce am numit tentative de consolidare a unei comunități pot fi privite și sub forma unei aderări mai mult sau puțin spontane la protecția – iluzorie sau nu – pe care o conferea crezul colectiv atunci când el era astfel afirmat.

Analiza micro-istorică la care am apelat în acest studiu oferă multiple argumente și recontextualizări în vederea unei chestionări a propozițiilor tari formulate în jurul artei neconvenționale locale din ultimii ani ai comunismului. Consider importantă tocmai prezervarea acestei *multiplicități*, a labilității documentului, artefactului ori mărturiei, în defavoarea tentației de a rezolva dilema. Fără a avea acces la reconstituirea trecutului „așa cum s-a întâmplat cu adevărat", fragmentele existente pot fi reasamblate ca imagini incomplete, confuze ori speculare, care nu pretind să instaureze o istorie adevărată, ci creează spațiu pentru o abordare critică a demersului istoriografic și pentru o dezbatere asupra rolului asumat de recuperările istoriografice a artei recente din România elaborate în cursul deceniilor post-revoluționare în raport cu urgențele redefinirilor identitare specifice perioadei.[84]

---

80 *Ibidem*.

81 Titulatură derivată de la prima expoziție de grup cu o participare mai numeroasă a Cenaclului Tineretului, *Dialog*, din 1981.

82 Inițialele provin de la *Marosvásárhelyi Műhely* (în maghiară = atelier din Târgu-Mureș). Încă din a doua jumătate a anilor '70, în Târgu-Mureș funcționa *MAMŰ*, o „societate artistică" auto-intitulată, constituită pe baza unui program, având membri stabili, membri invitați și simpatizanți. Componența acestei „societăți" se suprapunea cu cea a Cenaclului de tineret UAP din Târgu-Mureș, fără ca aceste structuri să fie întru totul reductibile una la cealaltă. În cadrul *MAMŰ* se teoretizau și încurajau forme ale artei conceptuale, intervenții în natură, artă de acțiune colectivă sau individuală, dar și abstracționismul în pictură sau *mail art*. Cu un puternic caracter etnic, gruparea nu poate fi totuși redusă la acest aspect. Printre membrii stabili, membrii invitați sau simpatizanți se numără, Károly Elekes, Aladár Garda, Zoltán Szabó, Árpád Nagy, Vilmos Ágoston, Ioan Bunuș, Imre Baász, Alexandru Antik, Zoltán Szilágy, Gábor Szörtsey.

83 Vezi în acest sens: *Ötödik évszak. Fiatal írók antológiája*, Az Igaz Szókiadása Marosvásárhely, 1980. (*Al cincilea anotimp. Antologia tinerilor scriitori*, Târgu-Mureș, Editura Cuvântul Adevărat, 1980).

84 Multiplele discursuri istoriografice reflectă tot atâtea prelucrări teoretice ori subiective din partea celor care le scriu și fiecare dintre aceste istorii este menită, în cele din urmă, să îndeplinească un rol social care este mai evident sau mai obscur de la o perioadă la alta. Vezi Thompson, *The Voice of the Past*, pp. 21–22.

Expoziția *Medium* – moment de sinteză a neo-avangardelor sub semnul post-conceptualismului

Magda Predescu

În memoria lui Imre Baász (1941–1991)

Interesul meu pentru acest subiect a apărut în toamna anului 2009. Participam la European Course for Contemporary Art Curators organizat la Milano de Roberto Pinto și Gabi Scardi. Profesorul invitat, Ulrich Loock, Director Artistic la Muzeul Serralves din Porto, urma să inițieze grupul de tineri sosiți din toate țările Europei în tainele organizării unei expoziții având ca temă arta anilor '80. Înarmată cu entuziasm și cu informații dobândite în cadrul proiectului de arhivă „Atelier 35", mi-am prezentat selecțiile din ceea ce consideram a fi zona de artă românească reprezentativă pentru deceniul nouă. Am primit zâmbete condescendente din partea grupului și o mustrare din partea colegei din Ungaria, care m-a avertizat că neglijez, pentru perioada menționată, un segment important al „artei maghiare" din Transilvania. După seminar am meditat la incident și am ajuns la concluzia că unei frustrări cu tentă ușor naționalistă eu îi răspundeam printr-o totală ignoranță, a cărei cauză o găseam și în lipsa unor referințe în literatura de specialitate din România. Din curiozitate am început să caut, descoperind, astfel, activitatea lui Imre Baász din deceniile opt-nouă și Sfântu Gheorghe ca spațiu de artă contemporană.

***

> În organizarea Comitetului Județean Covasna pentru Cultură și Educație Socialistă, a Filialei Sf. Gheorghe a Uniunii Artiștilor Plastici și a redacției Igaz Szó a fost deschisă în decembrie 1981, la Sfântu Gheorghe, o expoziție de tineret. În cadrul seriei de manifestări au avut loc proiecții de filme, simpozioane, seri literare. Cu această ocazie redacția Igaz Szó a organizat o masă rotundă despre lucrările expuse, crezul artistic și problemele de integrare ale noii generații de artiști, dezbatere la care au participat tineri artiști, scriitori, critici de artă și redactori prezenți la eveniment.[1]

Prin amploare (expoziția a reunit 121 de artiști și aproape 200 de lucrări), concept, prezența criticilor de artă și a dezbaterilor, *Medium* se înscrie în linia marilor expoziții ale deceniului nouă (expoziții-concept sau expoziții-sinteză caracterizate de interdisciplinaritate, prezența criticilor și a dezbaterilor privind reevaluarea mijloacelor de expresie artistică și propunerea unor soluții alternative): *Scrierea* (București, 1981), *Spațiul-obiect* (București, 1984), *Spațiul-oglindă* (București, 1986), experimente artistice în pivnița Muzeului Farmaciei (Sibiu, 1986), *Alternative* (București, 1987), *Expoziția Tineretului* (Baia Mare, 1988) etc. Organizată la Sfântu Gheorghe, expoziția se încadrează într-o tendință a deceniului nouă, anume aceea de a contrabalansa centralizarea excesivă din cultură prin organizarea unor evenimente importante în zone *ex-centrice*. În anumite cazuri, părăsirea Bucureștiului se explică prin faptul că evenimentele au fost organizate de/au avut girul Anei Lupaș, vice-președinte al UAP, președinte al Cenaclului Tineretului din Cluj (din 1973) și președinte național al aceleiași structuri din 1981. Poate pentru a ține la distanță ingerința capitalei, dar probabil mai ales pentru a acționa pe teren cunoscut, Ana Lupaș a optat în cazul unor manifestări culturale importante din deceniul nouă pentru orașe din Transilvania (Oradea, Sibiu, Alba Iulia, Baia Mare), orașe în care activa marea majoritate a foștilor săi studenți de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj. Evenimentele culturale de la

1 „Médium 1981", în *Igaz Szó* (publicație lunară de literatură în limba maghiară editată de Uniunea Scriitorilor din România), nr. 4, 1982, Târgu-Mureș, p. 337. Vezi și Lázár László, „A kísérlet oka és joga" (Motivul și dreptul la experiment), în *Új Élet* (publicație din Târgu-Mureș), nr. 4, 1982, p. 18.

Timișoara sau de la Sfântu Gheorghe nu s-au mai datorat, însă, poziției în sistem a Anei Lupaș, ci au fost determinate de activitatea altor prezențe culturale importante din acei ani: colectivul Liceului de Arte, filiala UAP și Cenaclul Tineretului din localitate, în cazul Timișoarei, prezența lui Imre Baász[2], în cazul orașului Sfântu Gheorghe.

Maestrul de ceremonii din vara anului 1981, Imre Baász, a anunțat intenția organizării expoziției prin cotidienele *Vörös Zászló* din Târgu-Mureș și *Megyei Tükör* din Sfântu Gheorghe, precum și prin rețeaua de comunicare din cadrul UAP. A realizat selecția participanților împreună cu Károly Elekes[3], liderul grupului *Mamű* din Târgu-Mureș și Bálint Chikán, critic și istoric de artă maghiar, bun cunoscător al artei contemporane din Transilvania. Ultimii doi erau în mod activ implicați în promovarea artei experimentale practicate de artiștii de etnie maghiară din România. Astfel, Elekes a fost editorul materialului vizual care a ilustrat antologia *Ötödik Évszak. Fiatal írók antológiája* (*Al cincilea anotimp*, 1980)[4], supliment cultural al revistei *Igaz Szó*, iar Bálint Chikán a relatat periodic despre activitatea artiștilor (etnici români și maghiari) din Ardeal în paginile revistei *Művészet* din Ungaria.

Titlul, ales de Károly Elekes, „*Medium*, tineri artiști plastici din România"[5], încadrează expoziția în manifestările Cenaclului Tineretului. Acesta a avut locul și rolul său în structura piramidală a Uniunii Artiștilor Plastici din România. Creată în 1956, devenind activă la mijlocul anilor '60, formula de cenaclu s-a extins în anii '70 și s-a generalizat în anii '80, odată cu sosirea Anei Lupaș la conducerea sa. Cenaclul a oferit numeroase facilități tinerilor artiști: protecție financiară, dreptul de a expune în galeriile UAP, eliberarea de adeverințe pentru slujbe, locuințe. Cele mai productive cenacluri de tineret în artele vizuale (care, din 1981, se numesc toate Atelier 35, preluând denumirea cenaclului bucureștean) au fost cele din București, Oradea, Cluj și Timișoara. Activitatea artiștilor era susținută și promovată în paginile revistei *Arta* de o echipă de critici tineri, între care Magda Cârneci, Călin Dan, Adrian Guță, Liviana Dan, Ramona Novicov, Anca Vasiliu, Carmen Popescu, Cătălin Davidescu.

Dintr-un anumit punct de vedere, *Medium* a fost, într-adevăr, o expoziție a tinerilor. Au fost prezenți la Sfântu Gheorghe reprezentanții grupului *Mamű* din Târgu-Mureș și ai cenaclurilor de tineret din Oradea, Cluj, București, Timișoara, Arad, respectiv generația optzecistă aflată la debut. Grupul *Mamű* (prescurtarea pentru „Marosvásárhelyi Művészek/artiști din Târgu-Mureș") a fost fondat în 1978 și a fost foarte activ în perioada 1980–1984. Teoreticianul grupului era Vilmos Ágoston. Artiștii din Târgu-Mureș expuneau la galeria Apollo din localitate și își organizau întâlnirile de cenaclu după modelul cenaclurilor de tineret din țară: întâlniri săptămânale cu dezbateri pe teme de actualitate artistică. La București erau puțini cei care știau despre activitatea *Mamű*, iar acești puțini veneau din zona criticii tinere: Radu Procopovici, Mihai Drișcu. Expoziția *Medium* a fost momentul de maximă vizibilitate pentru Grupul *Mamű*: 25 de artiști, respectiv o cincime dintre participanți[6]. Atelier 35 Oradea, numit și cenaclul Dialog, după titlul primei expoziții importante care a fost organizată în primăvara anului 1981, a fost în deceniul nouă una dintre cele mai puternice filiale ale Cenaclului Tineretului. Mulți dintre membrii cenaclului erau foști elevi ai Anei Lupaș care dezvoltaseră o anumită sensibilitate pentru

---

2 Personalitățile culturale ale deceniului nouă au creat și au fost create de geografia artei. Stabilit la Sfântu Gheorghe în 1976, Imre Baász a fost muzeograf la Muzeul Județean Covasna, de unde a fost dat afară doi ani mai târziu ca urmare a unei întârzieri nemotivate în Occident (obținuse un premiu internațional pentru grafică și o bursă). Până în 1981 a lucrat la Galeria de Artă din oraș, de unde a fost, de asemenea, dat afară pentru purtare necorespunzătoare. Informații suplimentare privind viața și activitatea lui Imre Baász în interviul realizat cu Pálma Szigeti-Baász și publicat în *docu.magazin* (disponibil la: http://www.mnac.ro/documagazin/index.php/2015/09/18/sfantu-gheorghe-centru-de-arta-contemporana-sepsiszentgyorgy-kortars-muveszeti-kozpont/), în cartea Ilenei Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000, pp. 57–59, și în catalogul personal *Baász Imre*, Budapesta, 1994, editat de criticul maghiar Bálint Chikán.

3 Stabilit în prezent la Budapesta, deținător al unei bune părți din arhiva *Mamű*.

4 La momentul apariției, *Ötödik Évszak. Fiatal írók antológiája* a suplinit golul de vizibilitate creat prin încetarea seriei de publicații târgmureșene *Műhely*, dedicate artei experimentale practicate de artiștii de etnie maghiară din România. Redacția revistei *Igaz Szó* a considerat că, lipsind o publicație de specialitate în limba maghiară, este de datoria redacției să își asume promovarea artiștilor plastici și, în special, a tinerilor. Concepută a fi o publicație literară, *Al cincilea anotimp* a fost, totodată, o antologie a tinerilor artiști de etnie maghiară din țară.

5 Inițial, expoziția se numise *Matrix*. În documentele timpului denumirea variază: *Salonul de vară Sfântu Gheorghe*, *Expoziția (republicană) a tineretului*, expoziția *Noi modalități în arta plastică contemporană*.

6 La scurt timp după expoziție, grupul s-a destrămat prin emigrarea membrilor săi. Pentru activitatea artiștilor din Târgu-Mureș vezi lucrarea Peter Takács (ed.), *MAMŰ 1978–1989. Tegnap és Ma, Szaszhalombatta*, Hungarian Ministry of Culture, József Eötvös Foundation, 1990.

arta experimentală[7]. Wanda Mihuleac, coordonatorul Cenaclului Tineretului din București, a sosit la Sfântu Gheorghe fără aprobarea și sprijinul financiar al forurilor superioare, însoțită fiind de criticii Mihai Ispir, Radu Procopovici și Mihai Drișcu. Alături de tinerii artiști, în expoziție au fost prezenți, de asemenea, câțiva artiști consacrați, rolul lor fiind acela de a legitima artistic evenimentul: Horia Bernea, Ion Grigorescu, Constantin Flondor, Sándor Plugor[8].

Lista completă a participanților arată o acoperire a întregului teritoriu al României, cu o minimă prezență a artiștilor din Moldova. Deși organizatorii și aproape jumătate dintre participanți sunt de etnie maghiară (venind de la Târgu-Mureș, Timișoara, Arad, Sovata, Sfântu Gheorghe), expoziția a fost mai mult decât un eveniment cultural al minorității maghiare. Evenimentul a fost, de fapt, o colaborare româno-maghiară, fapt explicabil prin cauze multiple. La prima vedere s-ar zice că organizatorii, etnici maghiari, au avut nevoie de prezențe românești pentru a primi acordul organizării unui eveniment de o asemenea anvergură. Faptul reiese clar din documentele oficiale care mistifică procesul real de organizare a evenimentului: astfel, deși doar trei persoane au participat în mod real la selecția lucrărilor, la conceperea catalogului bilingv și la organizarea în sine a evenimentului, catalogul menționează în mod strategic o comisie de selecție mult mai numeroasă, alcătuită din persoane cu capital simbolic, deopotrivă etnici români și maghiari: Mihai Drișcu, Marius Deac, Sándor Plugor, Wanda Mihuleac, Alexandru Antik, Ioan Bunuș, Károly Elekes, Onisim Colta, Lájos Nagy, Imre Baász[9].



Coperta catalogului *Medium. Tineri artiști plastici din România/ Fiatal Romániai Képzömüvészek*, reproducând o lucrare de Alexandru Antik
Muzeul Județean Covasna – Galeria de Artă, 1981

Pe de altă parte, voci provenind din rândul participanților explică azi indulgența de atunci a cenzorilor prin perceperea acestui eveniment tocmai ca manifestare culturală a minorității maghiare. În acea perioadă, regimul politic de la București ar fi manifestat prudență în raporturile cu minoritățile, în special cu cea maghiară, pentru a nu-și pierde credibilitatea în plan extern. Chiar dacă a existat o asemenea atitudine prudentă din partea oficialităților, este foarte clar că și organizatorii au fost foarte diplomați în abordarea problemei, folosind toate umbrelele ideologice și organizatorice posibile. Astfel, catalogul menționează deschiderea expoziției „sub egida benefică a Festivalului Național al educației politice și culturii socialiste Cântarea României". Discursul oficial al organizatorului, folosind un mecanism de apărare, a îmbrăcat forma discursului ideologic oficial, acesta fiind o parte din prețul plătit de organizatori pentru ca expoziția să treacă fără probleme de comisia de verificare ideologică.

Dincolo de aceste speculații legate strict de contextul ideologic, puternica prezență românească nu se justifică doar prin nevoia de a legitima evenimentul în fața oficialităților, ci, așa cum afirma Bálint Chikán, unul dintre organizatori, prin faptul că ceea ce a contat în selecția lucrărilor a fost conștiința de generație, creată plecând de la practicarea unui anumit tip de artă[10]. De altfel, expoziția *Medium* nu a fost singura colaborare româno-maghiară. În 1977, la galeria Apollo din Târgu-Mureș a fost organizată expoziția *Desene*, cu participarea numeroasă a artiștilor din București. În aceste cazuri, expozițiile

7 Pentru evoluția artiștilor din acest cenaclu vezi Ramona Novicov, „Atelier 35 Oradea 1981–1989", în *Contrapunct*, ianuarie 1991; *Atelier 35: Experiment Oradea-Cluj*, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007 și László Ujvárossy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Cluj, Idea Design & Print, 2012. În zona proiectelor documentare de recuperare a activității cenaclului orădean amintim și expoziția *Experiment and Community, Atelier 35 of Oradea (1981–1995)*, 7 aprilie–19 iunie 2011, MODEM, Debrecen, curator Judit Angel.

8 Unul dintre cei mai importanți graficieni transilvăneni, Sándor Plugor (1940–1999) era în 1981 președintele filialei UAP Sfântu Gheorghe.

9 Strategii de acest tip fac din această expoziție și un revelator al funcționării relațiilor de putere. Catalogul expoziției, ca și interviurile cu martorii evenimentelor, au dezvăluit zonele de putere locală.

10 Articolul „Médium", publicat în *Jelenkor*, nr. 1, ianuarie 1983, Pécs, Ungaria, p. 83.

au funcționat ca frontiere care unesc diferențele culturale. În cazul *Medium* s-a avut grijă ca cele două comunități să fie bine reprezentate, atât la nivelul discursului artistic, cât și la nivelul discursului critic. Astfel, deși organizatorii ar fi dorit ca expoziția să fie însoțită de un periodic, s-a renunțat la această idee, considerându-se că nu există destui critici de artă cunoscători ai artiștilor etnici maghiari, fapt care ar fi condus la o prezență covârșitoare în paginile revistei a criticilor cunoscători ai artiștilor etnici români, deci la o tratare neechilibrată a evenimentului[11].

***

La *Medium* au participat artiștii aparținând neo-avangardei cosmopolite, acea avangardă care fie trăise momentul de deschidere politică din deceniul șapte, fie activă în structuri de tipul Cenaclului Tineretului care mențineau parțial starea de spirit din acea vreme. Seniorii se formaseră în perioada 1965–1971, în care au fost inițiate gesturi de recuperare/reinventare a tradiției locale și de sincronizare cu neo-avangardele occidentale și est-europene. Câteva școli și universități au promovat atunci programe experimentale, tehnici și materiale alternative[12]. Participarea la marile expoziții internaționale ale timpului, circulația informației prin cataloage și periodice care soseau fără cenzură prin poștă au determinat contactul artiștilor cu noi regimuri de semne vizuale care s-au propagat viral, modificând considerabil peisajul artistic românesc. Și-au făcut atunci apariția forme de artă încadrabile în curente precum neo-dadaism, neo-constructivism, informal, *pop art*. Au apărut, de asemenea, forme de artă intermedială[13]. Evoluția fotografiei ca mediu artistic în România anilor 1960–1970 își găsește, de asemenea, un corespondent în tendințele internaționale. Inițial, fotografia intervine în arta conceptuală cu rol de documentare a acțiunilor. Se va elibera însă treptat de statutul de document, căpătând valoare artistică autonomă. Experimente fotografice au fost realizate în cadrul Liceului de Arte din Timișoara și la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj. Ediția *Documenta* din 1977 a consacrat fotografia ca mediu artistic contemporan, unul dintre cele trei cataloage fiindu-i dedicat. În același an, Constantin Flondor și Ion Grigorescu au fost prezenți la Eindhoven într-o expoziție de fotografie conceptuală. În anii '70, au fost organizate câteva importante expoziții de fotografie: *Fotografii de artiști* (1976, 1978, Casa de Cultură „Friedrich Schiller" din București), *Realograme – tendințe hiperrealiste în imagini foto și pictură* (1976, Casa Scriitorilor din București), *Fotografie și film experimental: studii, proiecte, documentație plastică* (1979, Galeria Căminul Artei). În deceniul opt se dezvoltă, de asemenea, o nouă atitudine față de oraș și natură.[14]

Liberalizarea politică nu a durat, însă, prea mult, iar „Tezele din iulie" 1971 au anunțat schimbarea de direcție culturală. Puterea politică schimbă regulile discursului artistic, legându-l în mod mult mai vizibil de cel politic. Se cerea o nouă transformare a canonului artistic. Forme de artă care până în acel moment funcționaseră oarecum simbiotic cu ideologia oficială încep să deranjeze. Virușii culturali, însă, odată activați, au proliferat, în ciuda controlului politic. Reziduurile canonului anterior persistă, generând breșe în structurile instituționale, strecurându-se în discursul artistic oficial, mai ales că tinerii formați în structurile de învățământ cu programe experimentale au fost încadrați, imediat după absolvire, în structura de tineret a UAP. Este una din explicațiile pentru faptul că, la începutul anilor '80, cenaclurile de tineret, fără să refuze mediile tradiționale de expresie artistică, promovează arta ca participare, acțiune, proces, continuând, în mod programatic, experimentalismul anilor '60–'70. Se poate spune că anii '80 în artă reprezintă o consecință a alegerilor culturale din perioada liberalizării. Aceste forme de artă nu au fost încurajate, dar au fost tolerate de puterea politică pentru că în cele mai multe cazuri

---

11 Aflăm acest lucru din lucrările colocviului care a însoțit expoziția, text publicat în *Igaz Szó*, nr. 4, 1982, p. 337.

12 La Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj abordarea interdisciplinară s-a răspândit în rândul studenților datorită unor profesori precum Ana Lupaș, Mircea Spătaru, Cornel Ailincăi, Ioachim Nica etc. Datorită entuziasmului unor profesori precum Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Carola Fritz, Karin Bertalan, la Liceul de Arte din Timișoara se dezvoltă o artă experimentală de tip neo-constructivist.

13 După cum constata Magda Cârneci (*Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 93), tendințe intermedia/multimedia apar în România în jurul anului 1970.

14 Amintim în această ordine de idei proiectele Wandei Mihuleac (vezi mai jos, nota 29) și pe cele ale grupului *Sigma*. Începând din 1974, vreme de un deceniu, Liceul de Arte din Timișoara organizează practici de vară în care elevii experimentează aplicarea în natură a unor principii dobândite în cadrul cursurilor teoretice. *Sigma* și urmașii folosesc natura și orașul ca spații de intervenție, expunând rezultatele în cadrul unor expoziții importante precum *Studiul 2. Omul și natura, locul și lucrurile* (Timișoara, 1981), unde liceul participă la secțiunea „Natura: joc și obiect pentru o pedagogie a imaginii", sau expoziția *Om-oraș-natură* (Iași, 1982), care a fost urmată de intervenții de tip arhitectură peisageră pe malul Timișului.

nu păreau să pună sub semnul întrebării discursul ideologic oficial. În plus, o asemenea artă era utilizată uneori ca factor de legitimare pe plan internațional: părea să demonstreze cuplarea la contemporaneitate a regimului politic de la București.

***

În raport cu aceste forme de artă, expoziția de la Sfântu Gheorghe s-a dorit a fi un necesar moment de sinteză. Participanții la masa rotundă organizată cu acest prilej au confirmat intenția sintezei și au plasat evenimentul în context internațional. József Gazda: „Aici, la această expoziție, nu este nimic din ceea ce nu s-a putut vedea la marile expoziții, explorări, bienale europene ale perioadei cuprinse între anii '72 și încheind cu '76–'77, aș spune că trăim exclusiv din *déjà-vu*-uri. Într-adevăr așa este, trăim sau, mai bine zis, artiștii noștri trăiesc din *déjà-vu*-uri. Totuși, nu cred că fenomenul ar însemna ceva rău."[15] Faptul este consemnat și de textul catalogului oficial semnat de Imre Baász:

> Cercetările plastice din ultima vreme, nevoia unui limbaj vizual comun, schimbările sociale structurale în domeniul valorilor, necesitatea de a învăța din activitatea trecutului apropiat sau de a crea un nou principiu regizoral au declanșat în întreaga lume analiza căutărilor și experiențelor artistico-vizuale din anii deceniului al VII-lea. Primele încercări au demonstrat de acum o tendință certă, sigură: imperativul sintezei. Nu ne stă în intenție și nici nu este necesar să dăm o sentință pripită; este sigur însă că creatorul (artist) s-a desprins de pe perete, nu mai vrea să ne delecteze (numai) cu iluzii, chiar dacă acestea sunt radicale, revoluționare, ci ne obligă la participare, elaborează planuri, regrupează obiectele și relațiile dintre ele lăsând loc (în mod intenționat) procesului ulterior de creație și regândire.[16]

Textul lui Vilmos Ágoston din catalogul expoziției constată diversitatea formelor de manifestare a neo-avangardelor locale și menționează teoriile estetice care au însoțit în Occident apariția acestor forme de artă.

Modalitatea de expunere de la *Medium* a fost inedită pentru un muzeu[17], fiecare participant primind un spațiu cu o suprafață de 2–3 m². Alegerea acestei modalități de expunere se justifica în primul rând prin natura lucrărilor prezente în expoziție. Încă din 1969, arta procesuală fusese adusă în muzeu de două expoziții emblematice: *When Attitudes Become Form*, curatoriată de Harald Szeemann la Kunsthalle din Berna, și *Procedures/Materials*, curatoriată de James Monte și Marcia Tucker la Whitney Museum of American Art din New York. Aceste expoziții demonstrează, pe de o parte, că muzeul și avangarda nu se mai exclud reciproc, iar pe de altă parte, că expunerea de „anti-artă" în muzeu ar putea fi un exemplu de proto-critică instituțională. În 1981, Imre Baász era muzeograf și a ales să utilizeze infrastructura de care dispunea pentru a organiza *Medium*. Dar intervențiile unor participanți la colocviul de la Sfântu Gheorghe lasă să se înțeleagă că organizatorul avea și alte idei cu privire la expunerea lucrărilor de artă contemporană, intenționând să utilizeze în acest scop spații care nu erau consacrate[18].

Deși textele catalogului și modalitatea de expunere a lucrărilor confirmă părăsirea mediilor tradiționale de expresie, *Medium* a fost o expoziție eterogenă ca practici artistice, lucrările încadrându-se fie într-un mediu tradițional de expresie (pictură, sculptură – în special plastică mică din materiale tradiționale – desen, artă decorativă, afiș publicitar), fie novator (fotografie, film, instalație).

***

---

15 „Intervenție la colocviul *Medium*", în *Igaz Szó*, nr. 4, 1982, p. 337.

16 Imre Baász, „Recomandație", în catalogul *Medium. Tineri artiști plastici din România/Fiatal Romániai Képzömüvészek*, Muzeul Județean Covasna – Galeria de Artă, 1981, p. 1.

17 Galeria de Artă a Muzeului Județean Covasna.

18 László Bogdán: „Dacă nu mă înșel, acesta este cel de-al patrulea experiment al lui Imre Baász expus aici în ultimii ani. Atunci când a conceput primul experiment, a venit cu o idee destul de originală, pentru că nu a vrut să expună lucrarea intitulată *Părăsirea orașului* într-o sală de expoziție, ci pe un culoar al blocului în care locuia, loc frecventat și de oameni care în mod obișnuit sunt vizitatori ai galeriei de artă. Acest lucru are două concluzii importante. Una este faptul că muzeul și avangarda se exclud reciproc. Iar o expoziție de avangardă exclude mai mult de jumătate din publicul potențial, îi exclude pe cei care se situează sub nivelul culturii, cei care nu au pretenții culturale, cei cărora nici nu le trece prin cap să intre într-o galerie de artă. La cine mă gândesc? De exemplu, la acea parte a muncitorilor navetiști pentru care galeria de artă nu înseamnă nimic, în schimb care își pot face apariția în mod accidental pe culoarul unui bloc de locuințe." József Gazda, Intervenție la colocviul *Medium*, p. 337.

Expoziția *Medium* a avut o pronunțată latură conceptuală, pe care o regăsim în *statement*-urile care însoțesc lucrările[19], în textul lui Imre Baász din catalog, amintind necesara latură conceptuală a actului creator, dar, mai ales, în natura lucrărilor expuse.

Optzeciștii au fost influențați de primul val de conceptualism, cel din perioada de liberalizare politică a deceniului șapte, prin intermediul școlilor de artă cu program experimental. În cadrul acestor școli, artele decorative au realizat cel mai rapid tranziția spre conceptualism, fapt explicabil prin minima atenție pe care cenzura ideologică o acorda acestei zone artistice. Din acest motiv conceptualismul românesc a fost hibrid, intenția artistică exprimându-se în majoritatea covârșitoare a cazurilor prin obiecte, doar în puține situații ajungându-se la dematerializarea completă[20]. Studenții ceramiști de la Cluj au evoluat spre obiect, instalație, *performance*. De asemenea, tapiseria acelor ani s-a eliberat de aspectul pur artizanal și a devenit, prin evoluția către tridimensional, unul dintre cele mai inventive, inovative și radicale medii de producție artistică. Ana Lupaș este unul dintre artiștii reprezentativi pentru această avangardă, provenind din zona artelor decorative, care a reușit să atragă atenția Occidentului[21]. Deși Ana Lupaș nu a expus la *Medium*, în expoziție au fost prezenți foștii studenți artiști decoratori de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj, în cazul cărora este vizibilă evoluția spre artă conceptuală și intermedia. La *Medium,* tapiseria a fost prezentă prin Anna Kelemen Tamás, József Kántor, Mihaela Păcurar și Dalma Nagy. Arina Ailincăi a prezentat un *Container* în care porțelanurile evocă vechi papirusuri, în timp ce Alexandru Antik, aflat în perioada *Ipotezelor de obiecte* (1975–1980)[22], a expus un desen și un obiect (*Microdurități*). Dimensiunea conceptuală este vizibilă și în cazul Mártei Jakobovits, care a expus pseudo-fructe și cuburi de porțelan.



Arina Ailincăi, *Container*, 1980
Obiect, porțelan
Credit fotografic:
Fondul de documentare MNAC

Spre dematerializarea obiectului de artă se îndreaptă artiștii care au optat pentru fotografii și filme cu rol documentar în *land art* și *performance*. Printre aceștia se numără membrii grupului *Mamű*, care înțelegeau arta ca prezență, participare, colectivitate și care au prezentat la *Medium* o proiecție de diapozitive documentând intervenții *land art* pe niște dealuri de tip tumulus din apropierea orașului

---

19 Cele mai multe propuneri de participare au sosit sub forma unor cărți poștale cuprinzând un scurt CV, un *statement*, uneori chiar un desen al lucrării. Materialele au fost păstrate în mapa expoziției de la Galeria de Artă Gyárfás Jenő, Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe.

20 Vezi Lucy R. Lippard, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973.

21 László Beke menționează grupul *Mamű* și pe Ana Lupaș ca reprezentativi pentru zona conceptualismului românesc în „Conceptual Tendencies in Eastern European Art", în *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s*, New York. Queens Museum of Art, 1999, p. 50.

22 Cu lucrările din seria *Ipoteze de obiecte*, Antik a pătruns în zona conceptuală, textul însoțitor devenind parte componentă a lucrării. Ceramist format la Cluj, Antik era prezent, deja, în 1981, în zona *performance*, însă la *Medium* expune un obiect din perioada de tranziție. „Mustind de creativitate și inițiative, personaj pitoresc, acest artist s-a deplasat dezinvolt de la obiectualul ceramic la instalație și dialog sociologizant, de la *performance* la animație 3D interactivă [...]. Există o fibră conceptualistă în opera lui Antik, pe care o consemnez ca atare." Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 208.

Târgu-Mureș (de aici și dimensiunea mistică a acțiunilor)[23]. De asemenea, lucrările lui Károly–Sándor Kovács, *Sistem psihoformativ* (16 mm) și *Proces de conștientizare* (8 mm), realizate în tehnica filmului experimental, documentau acțiuni de artă procesuală[24]. *Sistem psihoformativ* prezenta transformările suferite de un grup de statui de lut în cursul uscării, timp de mai multe zile, și înregistra reacțiile trecătorilor la procesul de degradare. *Proces de conștientizare* este primul film realizat pornind de la o lucrare de *land art*: crearea unor dealuri între blocurile de locuințe dintr-un cartier în construcție[25].

O altă instalație încadrabilă în zona artei procesuale, cu mare impact asupra vizitatorilor, a fost *Diptic spațial* de Ioan Bunuș. Unul dintre cei mai activi membri ai Cenaclului Tineretului de la Oradea, Bunuș[26] a prezentat o lucrare reunind organicul (iarba vegetală) și anorganicul (un obiect realizat din elemente de cale ferată)[27]. Wanda Mihuleac, artistă din al doilea val de conceptualism, a prezentat câteva proiecte ecologice reprezentând moduli de peisaj. A tratat pentru prima dată această temă la începutul anilor '70, în urma contactului cu grupuri italiene de factură ecologistă. *Peisajele cu oglindă de apă* (1978–1980) au fost urmate de intervenții concrete în spațiu[28]. Horia Bernea a participat cu un *Grafic de producție*, unul din proiectele timpurii, cu o accentuată notă conceptuală. Ion Grigorescu, un alt artist conceptualist al anilor '70, influențat de foto-realism, organizator al câtorva importante expoziții în care rolul principal era jucat de fotografie și film experimental, a prezentat *Cazul unor autori lucrând aceeași lucrare*. Împărțirea suprafeței în mai multe casete, fiecare cu subiectul său, era o consecință a influenței benzilor desenate[29]. Referitor la lucrarea expusă la *Medium – Mai mulți autori lucrând aceeași lucrare* –, mapa documentară Ion Grigorescu de la MNAC conține următorul text (provenind dintr-o documentație realizată de Cristian Velescu, secțiunea „Fotocopii după texte și desene originale ale artistului"):

---

23 Montajul a fost realizat de Károly Elekes și a fost proiectat într-o sală a Galeriei de Artă. „În 1985, mare parte a membrilor grupului *Mamű* s-a stabilit în Ungaria, iar în 1991, Societatea s-a reînființat și funcționează și astăzi cu 120 de membri. În Ungaria, însă, ei nu mai sunt inspirați de ambientul sacral al tumulilor și nici de ritualurile populare din satele transilvane. Membrii acestei societăți au realizat lucrări apropiate de natură, ba mai mult, la expoziția *Natural*, care sintetiza străduințele asemănătoare din regiune, au participat și ei sub numele grupului *Pantenon*, însă la momentul formării lor ca grup, la începutul anilor '80, operele exprimau o comuniune cu natura mult mai intimă și de o factură nouă. Azi, mi se pare, absolut fără niciun echivoc, că perioada cuprinsă între 1981–1985 de la Târgu-Mureș a constituit epoca de glorie a grupului *Mamű*. La mijlocul anilor '90, sub redacția italianului Vittorio Fagone, a apărut un volum de studii *Art in Nature*, în care autorul a încercat să sintetizeze manifestările artei europene apropiate de natură. László Beke, autorul studiului care prezintă estul Europei, a considerat că merită a fi prezentată din această regiune geografică activitatea grupului *Mamű* din anii '80. Prezența lor în acest volum a plasat aceste creații într-un context paneuropean, creații care, în compania elitei artiștilor occidentali, au reprezentat în mod corespunzător activitatea artistică din estul Europei." (István Eröss, „Grupul *Mamű*, Târgu-Mureș. Atingeri: mici și mari", în *Arta*, nr. 4–5, 2012, pp. 24–29).

24 Acestea au putut fi vizionate în sala Galeriei și la cinematograful Arta/Művész din Sfântu Gheorghe.

25 Lucrările sunt descrise de László Ujvárossy, *Arta experimentală*, p. 46.

26 „Modul lui de gândire, întregul său raționament era mai profund, mai proaspăt în comparație cu ‚tradiția orădeană' și se pricepea cum să medieze între diferitele personalități creatoare." (în „Atelierul 35 din Oradea. Despre activitatea tinerilor artiști orădeni dintre anii 1984–1987. Amintirile lui Gyalai István", februarie 2008, Viena). Textul a fost scris la îndemnul lui László Ujvárossy (pentru cartea acestuia, *Arta experimentală*, pp. 13–22) și reprezintă o formulare personală a amintirilor legate de Oradea anilor 1984–1887.

27 Lucrarea este descrisă de László Ujvárossy, *Arta experimentală*, p. 76, și de Bálint Chikán, Medium, p. 83.

28 În iunie 1979, Muzeul de Artă Contemporană din Galați a găzduit un simpozion cu tema „Muzeul de artă contemporană, criticul de artă și publicul", în cadrul căruia s-a discutat și problema conservării în muzeu a exemplarelor de bio-artă. În timpul simpozionului, trei artiști – Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Antonio Albici – și un critic, Radu Procopovici, au realizat o serie de intervenții artistice în curtea muzeului. În 1980, Wanda Mihuleac realizează instalația *Reflex* și primul *Moebius*, expus la Muzeul Colecțiilor (banda lui Moebius este o temă care aparține constructivismului contemporan, Max Bill elaborând-o începând din 1933). În 1981, Wanda Mihuleac, Mihai Drișcu și un grup de arhitecți organizează la Iași expoziția *Om, oraș, natură*. Expoziția a fost însoțită de un colocviu interdisciplinar, în cadrul căruia s-a vorbit despre necesitatea intervenției concrete în natură, trecându-se, astfel, de la conceptual-abstract la *environment* concret, la elemente de arhitectură peisageră. În 1982, cu ocazia Bienalei pariziene de tineret, Wanda Mihuleac expune un alt *Moebius* la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: instalația *Projet psycho-éco-logique* și desenele pregătitoare. În 1983, în colaborare cu o grupare italiană, *Messaggio Terra*, Wanda Mihuleac inițiază o acțiune pe malul Dâmboviței. În același an, la Muzeul Colecțiilor, în spațiul construcției plastice aparținând artistei, are loc colocviul „Natură: proiect și memorie". Tot din 1983, datează și proiectele pe tema insulei. Un an mai târziu, în cadrul expoziției *Spațiul-obiect* de la Institutul de Arhitectură, Wanda Mihuleac expune o instalație cu sticlă și mușchi. În fine, filmele *Reconstruction of a Natural Milieu* și *Body Landscape*, realizate ulterior, sunt o extindere a proiectelor ecologice.

29 *Munca în uzină*, *Visul unei fete*, *Catastrofe*, *În zori*, *Dragoste de viață*, *Înfăptuirea planului stă în puterea colectivului*, *Lucrurile* – prezentate în expoziția organizată la Galeria Apollo din București în mai 1974 – sunt picturi care mimează colajul fotografic. Tot din primii ani ai deceniului șapte datează și colajele fotografice. Peste câțiva ani, de exemplu la personala din 1976, artistul va expune pictură hiperrealistă. „Grigorescu Ion dezvoltă un tip de demers realist inedit, deopotrivă descriptiv și analitic, fragmentar și sintetic, în care punctul de plecare era realul brut [...] fotografic, montat secvențial, reportericește și cu minime intervenții picturale, îngroșând sau subliniind doar unele detalii. [...] Acest nou fel de realism urmărește să recupereze banalul ca atare, netrucat, în toată varietatea lui multiformă, incluzând toate aspectele sale, de la sordid la senzațional." (Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, pp. 104–105).

Când mai mulți autori lucrează la aceeași lucrare. A fost doar un moment de încredere când, în 1978, am găsit deodată două lucrări identice cu *Omul care rupe crengi*, pictură făcută de mine la Cluj în 1968. Dar ce înseamnă lucrări identice? Am mers din nou la Cluj, am aflat că am pictat un păr, am fotografiat locurile, am regăsit texte scrise în acele zile la Cluj: corpul îndeplinind destinul în indiferență, un ritm e scos în afară, ca un eu pierdut. Scurgerea vieții – timpul – euri goale; la fiecare golire forma mea rămâne fără mine și este atunci reprezentată. Cum din arhetipuri apar imagini noi, cum pe stradă, acasă, mă întâlnesc cu zeități-oameni, cum și din spiritul nostru se nasc mereu, eu și realitatea îi producem, e că eu și realitatea suntem la fel. Lumea e în mine și trebuie scoasă. Între schematism și modulare și formele desprinse de pe eu e o legătură cauzală. Acțiunile sunt goale, canonizate, geometrizate, ritual purificate.

În cazul lucrărilor grupului *Mamű* din Târgu-Mureș, care comunicau cu membrii Cenaclului Tineretului de la Budapesta și cu Cenaclul lui Vajda Lajos, se observă influența scrierilor despre conceptualism ale istoricului de artă László Beke, care identifica trăsături speciale ale acestui curent în Europa Centrală și de Est: flexibilitate, ironie, ambiguitate, utilizarea de materiale sărace, posibilitatea transformării în mișcare alternativă, dar dificil de depistat de către cenzură[30]. Creația cu cel mai mare potențial subversiv din expoziția *Medium* este *R-evoluția*[31] lui Károly Ferenczi, o cutie de chibrituri gigantizată pe care artistul a lipit *La Liberté guidant le peuple* a lui Delacroix, alături de trei fotografii montate pe verticală care documentează narativ procesul care a dus la nașterea obiectului. Lucrarea, în care se observă relația dintre arta conceptuală și apropriaționismul postmodern, a fost expusă la *Dialogul* orădean în primăvara aceluiași an. A fost urmată, după un an, de lucrarea *Steagul* – un obiect din material textil realizat printr-o tehnică de imprimare în mai multe culori, de la roșu, trecând prin portocaliu, până la galben, având suprafață sfâșiată și arsă. Această lucrare a fost realizată la cererea lui Baász Imre pentru a doua ediție *Medium*, care nu a mai avut loc. Conform mărturiei artistului, lucrarea fost expediată prin poștă pe adresa lui Baász, însă coletul s-a întors după câteva luni cu mențiunea „neridicat de către destinatar". Seria a fost întregită de lucrarea *Chibrit familial* (1982), *performance* în care au fost utilizate elemente ale lucrărilor anterioare. După momentul *Medium*, Károly Ferenczi și-a găsit foarte greu de lucru și a avut probleme cu Securitatea.



Károly Ferenczi, *R-evoluție*, 1980
Instalație
Credit fotografic: Ferenczi Károly

Imre Baász a expus instalațiile *Șansele supraviețuirii*[32] și *Posibilitatea de a părăsi orașul*. Ultima este alcătuită din trei desene, o simplă foto-documentare despre indicatoarele rutiere ale șoselei care duce către Miercurea Ciuc. Numai că în acea vreme mulți asociau cuvântul „părăsire" cu posibilitatea plecării din țară. În cazul acestui artist se poate vorbi de o strategie de supra-identificare[33] cu discursul ideologic oficial, prin utilizarea acestuia ca citat. Baász introducea în lucrări un discurs secund care seamănă foarte bine cu discursul ideologic oficial și care, tocmai din această pricină, este dificil de sancționat. Ne referim aici la câteva lucrări care nu au fost expuse la *Medium*, dar au fost contemporane cu expoziția. Astfel, în 1981, cu ocazia aniversării a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, la Sfântu Gheorghe a fost organizată o expoziție pe care Baász a anunțat-o prin intermediul unui „manifest" răspândit „clandestin" în oraș. Manifestul se încheia cu îndemnul amintind de cel care

---

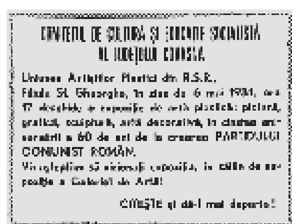
30 László Beke, *Conceptual Tendencies*, pp. 41–51. Vezi și László Beke, „The Present Time of the Conceptual Art. The Political Implications of Eastern European Art" (text prezentat în cadrul workshop-ului *Barcelona Vivid [Radical] Memory*, mai 2007 – http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bcn_Essays/Present_Beke_eng.pdf) sau Edit András, „Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art", în Alexander Alberro și Sabeth Buchmann (ed.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge MA, The MIT Press, 2006, pp. 163–178.

31 Deși în catalogul expoziției *Medium* lucrarea figurează cu titlul *Revoluție*, am adoptat ortografierea lui comunicată de artist Mădălinei Brașoveanu. A se vedea textul Mădălinei Brașoveanu din acest volum, n. 62.

32 Lucrarea a fost descrisă de Ileana Pintilie (*Acționismul*, p. 57) și de Bálint Chikán (în *Jelenkor*, ianuarie 1983: „Prin intermediul a șase fotografii reprezentând o legătură de vreascuri – precum și a obiectului așezat pe o pătură de frunze – a pus o întrebare existențială. Fotografiile ne dezvăluie existența metamorfică a crengilor tăiate din coroana copacului și astfel încheindu-și existența, însă nedesprinse din legea eternului circuit al materiei. Încetarea unei anumite stări a vieții însă nu echivalează cu neglijarea existenței – astfel ar putea fi formulat, destul de simplist, mesajul operei.") și a fost reconstituită în cadrul expoziției retrospective *A rácstörö/Spărgătorul de gratii*, Sfântu Gheorghe, Magma Contemporary Art Exhibition Space (10 iunie 2011–16 august 2011).

33 Supra-identificarea este un concept utilizat de filosoful Slavoj Žižek pentru a descrie strategiile subversive ale grupului sloven *Laibach*. Supra-identificarea constă în a aborda strategiile sistemului politic cu mai multă seriozitate decât sistemul însuși și, prin chiar acest fapt, a te distanța ironic de sistem. Vezi Slavoj Žižek, „Why are the NSK and Laibach Not Fascists?", în *M'ARS*, Volume 3/4, pp. 3–4, 1993.

figura pe manifeste în perioada în care partidul comunist era în ilegalitate: „Citește și dă-l mai departe!". Evenimentul a trezit suspiciunea autorităților, însă explicațiile artistului au fost edificatoare, astfel încât, pentru moment, nu au existat sancțiuni. Iată, însă, că în ziua vernisajului, Baász Imre a expus instalația *Nașterea mitului*: 10 cămăși stropite cu vopsea roșie, agățate pe o sârmă, iar pe podea erau împrăștiate „manifestele", redactate în română și maghiară. Folosind simboluri comuniste într-o formă alterată, acțiunea *Nașterea mitului* poartă urmele discursului ideologic pe care îl deconstruiește și îl semnalează în calitate de cod. Altfel spus, utilizează o abordare estetică binară, în care două realități (estetică și ideologică) își evidențiază una alteia incompatibilitatea. Pentru Aleš Erjavec[34] acest discurs secund, care se strecoară în forma discursului ideologic inițial, codificându-l alegoric, în sens postmodern, este specific artei post-socialiste. Această practică a dublului sens a fost intens utilizată de conceptualismul analitic maghiar din deceniul opt, când elemente din cultură și politică au devenit coduri pentru reprezentare. În Occident întâlnim o teorie asemănătoare în scrierile lui Benjamin Buchloh, care leagă procedurile alegorice din arta postmodernă de tradiția marxistă a criticii ideologiei[35]. Instalația lui Baász deconstruiește „mitul", prezentându-l ca instrument al ideologiei. Péter Egyed vorbește în legătură cu această lucrare nu doar despre deconstrucție, ci și despre „redirecționarea semnificației"[36]. Egyed nu merge, însă, mai departe cu explicațiile; să fie, vorba, oare, despre repovestirea istoriei ca scenă de abator și nu ca moment de eroism? După *Medium* și *Nașterea mitului*, Imre Baász a ajuns șomer pentru următorii 10 ani, statut neobișnuit pentru un locuitor al unei țări socialiste.


COMITETUL DE CULTURĂ ȘI EDUCAȚIE SOCIALISTĂ
AL JUDEȚULUI COVASNA
Uniunea Artiștilor Plastici din R.S.R.
Filiala Sf. Gheorghe, în ziua de 6 mai 1981, ora 17 deschide o expoziție de artă plastică: pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, în cinstea aniversării a 60 de ani de la crearea PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN.
[illegible]
CITEȘTE și dă-l mai departe!



Imre Baász, *Nașterea mitului*, 1981
Instalație reconstituită în cadrul expoziției
A rácstörő/Spărgătorul de gratii, Magma, 2011
Credite fotografice: Baász Pálma

Citarea ideologiei oficiale în scopul distanțării critice o întâlnim mult mai rar în lucrările artiștilor români. Am putea oferi, ca exemple, filmul lui Ion Grigorescu *Dialog cu Ceaușescu*, și lucrarea *Secera și ciocanul*, realizată în 1974 de Wanda Mihuleac pentru Bienala de la Paris. Lucrarea reprezintă documentația fotografică pentru o acțiune organizată pe un câmp de lângă București, în prezența unor prieteni. Artista a trasat pe pământ conturul celor două simboluri comuniste pe care a suprapus cărămizi. Pe măsură ce zidul se înălța, simbolurile se transformau într-un spațiu captiv pentru cel aflat în interiorul lor[37].

Deși există foarte puține lucrări care s-ar încadra în acest tip de demers conceptual, regimul semiotic al postmodernismului pare să se fi instaurat în România comunistă în chiar inima discursului ideologic oficial. Lucrările multor artiști „de curte" introduceau o asemenea notă de rizibil încât privitorul avea senzația acută că zona de artă oficială, în loc să susțină ideologia, de fapt, o deconstruia.

***

Medium a fost nu doar o expoziție de sinteză, ci și una de tranziție: de la conceptualismul anilor '70 la postmodernismul incipient al anilor '80. În măsura în care a fost o retrospectivă, expoziția a fost

---

34 „Aceste caracteristici se reflectă în trăsăturile împărtășite de arta postsocialistă: conceptualismul ei și uzul specific al discursului secund, distanțat ironic față de ideologia oficială pe care o utiliza; utilizarea conștientă sau spontană a ceea ce astăzi sunt considerate tehnici și procedee postmoderne; uzul imagisticii comuniste, a simbolurilor naționale, a culturii populare, tradiționale și de masă și abordarea sa artistică ‚binară', având ca rezultat lucrări în care două realități își prezervă incompatibilitatea mutuală." [trad. ed.] Aleš Erjavec (ed.), „Introduction", în Ales Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, 2003, p. 31.

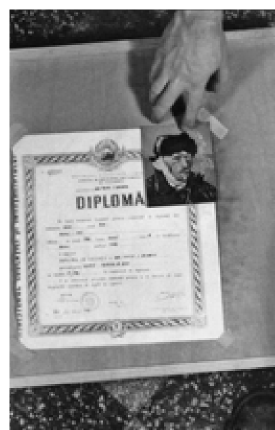
35 Vezi „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", în *October*, vol. 55, iarna 1990, pp. 105–143.

36 Vezi textul din catalogul *A rácstörő/Spărgătorul de gratii*, p. 4.

37 România nu a trimis, însă, pe nimeni la Bienala pariziană din 1975. Următoarea participare a avut loc abia în 1982, expozanți fiind Wanda Mihuleac (o instalație ecologică) și Sorin Dumitrescu. Între timp, Wanda Mihuleac a fost numită șefa Cenaclului Tineretului din București și a devenit animatoarea unor importante evenimente culturale, însă lipsite de vreo dimensiune critică la adresa regimului.

și o prospectivă, înregistrând, prin participarea artiștilor reprezentând cenaclurile de tineret, evoluția unui întreg deceniu. Câteva lucrări expuse la *Medium* sunt sugestive pentru modul în care fotografia realizează trecerea de la arta conceptuală la apropieri postmoderne. Citatul cultural este foarte prezent în lucrările orădenilor care, cu excepția lui Károly-Sándor Kovács, Ioan Bunuș și István Gyalai, s-au prezentat cu lucrările de la expoziția *Dialog*, organizată în primăvara anului 1981[38]. În această expoziție artiștii au abordat în mod ludic codurile vizuale, s-au jucat cu fragmente din istoria artei pentru a produce lucrări lipsite, în cea mai mare parte, de vreun substrat ideologic. Aproprierea, alegoria au cu totul alt sens decât cel invocat de Benjamin H.D. Buchloh[39] sau Craig Owens[40]. Dacă artiștii români și-au construit lucrările pe „ruinele muzeului"[41], nu au făcut-o nici pentru a realiza critica societății de consum, nici pentru a deconstrui mitul autorului. Asta pentru că în România anilor '80 nu a existat același fundament teoretic pentru postmodernism ca în Occident[42]. De fapt, specific unor lucrări de artă românească identificate azi ca postmoderne este pronunțata dimensiune conceptuală. Postmodernismul românesc nu a înlocuit conceptualismul, ci a conviețuit cu acesta. Iată câteva exemple în acest sens. György Jovián a participat la *Medium* cu lucrarea *Hommage à Vincent*, realizată în cadrul unui *happening*, în prezența lui Ioan Bunuș și Miklós Onucsan, care au fotografiat evenimentul. Astfel, participarea lui Jovián la *Medium* nu a constat doar în prezentarea obiectului, ci și a materialului documentar obținut în cursul realizării acestuia. Acțiunea a cuprins și momentul înlocuirii fotografiei artistului de pe certificatul de absolvire a facultății cu imaginea lui Van Gogh. Miklós Onucsan a prezentat o instalație (obiect și documentație foto) în care dimensiunea conceptuală a fost dublată de cea postmodernă, și anume citarea unei teme din istoria artei, cea a Sfântului Sebastian. Instalația – un manechin utilizat în antrenamentele militare, însoțit de fotografii cu intervenții grafice – s-a dorit un protest împotriva războiului[43]. Evoluția artistului va confirma opțiunea acestuia pentru dimensiunea conceptuală a lucrărilor în detrimentul citaționismului postmodern.

Însă foarte mulți artiști care au expus la *Medium* au utilizat neasumat procedee considerate azi postmoderne: confiscarea de imagini, intertextualitatea, fascinația pentru ruine, procese de disoluție și dezintegrare, fragmentarism, întoarcerea la autor, la memoria personală, ironia[44]. Károly Elekes a expus instalația *Depozit de amintiri* (366 de fotografii realizate între 1971–1980 – copii xerox). La intrarea în instalație – o boxă construită din grilaj de sârmă – vizitatorului i se cerea să reacționeze la imaginile expuse, să sustragă acea fotografie care îl inspiră și să noteze într-un album motivul alegerii[45].





György Jovián, *Hommage à Vincent*, 1981
Obiect, *happening*
Credit fotografic: György Jovián

---

38 Dorel Găină a dialogat cu Brâncuși, Ujvárossy cu Marc Chagall și Brueghel, Zoltán Zsakó cu Vermeer, Anikó Gerendi cu Vincent van Gogh. Evenimentul din România pare să se fi produs doar cu un ușor decalaj față de cele întâmplate pe plan internațional: în 1977, la *Documenta*, principala temă a pavilionului de desen a fost „Arta din artă"; în același an, Douglas Crimp a organizat expoziția *Pictures* (Artists Space, NY). Un alt reper important pe harta aproprierii aproprierismului românesc va fi expoziția *Dialog 2 cu etnografia* (Oradea, 1988), în care au fost expuse obiecte etnografice scoase din muzeu. Expoziția a instaurat dialogul cu trecutul în sens postmodern, nu de tradiție, ci de citat. Tendința exista și în Ungaria, Studioul Tinerilor Artiști Plastici organizând în februarie 1982, la Galeria Pataky din Budapesta, expoziția intitulată *Tradiție 1* dominată, de asemenea, de prezența citatului. Pe de altă parte, în România deceniului nouă a continuat să funcționeze raportarea la trecut în sensul de continuitate, de tradiție. Menționăm, în acest sens, lucrările prezentate în cadrul expozițiilor: *Studiul 2. Omul și natura, locul și lucrurile* (Timișoara, 1983), *Locul – faptă și metaforă* (București, 1983), *Vatra* (București, 1984) și în expozițiile grupului *Prolog* (începând din 1985). Se pare că exista un spirit al timpului care făcea ca istoria să nu mai fie înțeleasă ca avansând pe o linie a progresului, ci ca fiind alcătuită din evenimente repetitive. O asemenea înțelegere a timpului este caracteristică atât gândirii mitice, cât și gândirii postmoderne. Diferența fundamentală este că în timp ce prima reînvie trecutul în mod ritualic, a doua îl citează, îl pune între ghilimele.

39 „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", în *Artforum 21*, septembrie 1982, pp. 43–56.

40 „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", în *October*, nr. 12, 1980, pp. 67–86, republicat în Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984.

41 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MA, The MIT Press, 1993.

42 A se vedea, de pildă, Graham Coulter-Smith, în Graham Coulter-Smith, Imants Tillers, *The Postmodern Art of Imants Tillers: Appropriation en Abyme, 1971–2000*, Southampton, Fine Art Research Centre, Southampton Institute, 2002, pp. 50–51.

43 „Certificatul de naștere a lucrării: imagine reconstituită sc.1:1. Mijloacele alese sprijină demersul care se materializează ca obiect-document. Tema propusă constituie relevarea ipostazei obiect-țintă în care se află figura umană sacrificată iraționalului – monstrul războiului. Identificând primejdia, tu, el, noi… am început dialogul." Miklós Onucsan, *Statement*, material recuperat din mapa expoziției, păstrată la Galeria de Artă „Gyárfás Jenő", Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe.

44 Figurile caricaturale ale lui István Damó, lucrarea Pálmei Szigeti (Baász), *Icar sau totul este de vânzare*, capetele caricaturale din teracotă ale lui Vince Bocskay, sugerând degradarea ființei umane.

45 Conform spuselor artistului, vizitatorul era întâmpinat la intrarea în instalație de următorul text: „Dragă Vizitatorule! Imaginile din această expunere sunt în parte experiențe pe care le-am articulat în limbajul fotografiilor. Dacă se întâmplă ca una din ele să vă dea idei sau să vă trezească interesul, v-o puteți însuși. În albumul atârnat pe perete, veți găsi copii xerox ale fotografiilor. Vă rog să mă informați cu privire la experiența dumneavoastră personală, cauza și poate țelul alegerii dumneavoastră, fie printr-o notă, fie

Elekes îi cere privitorului să se lase provocat, „rănit" vizual de acel ceva din imagine pe care Roland Barthes îl definea ca *punctum*[46] și să reacționeze, instalația devenind, astfel, un adevărat teatru al memoriei în care timpul și memoria fotografului rezonează cu timpul și memoria privitorului atras în zona mitologiilor personale ale artistului.



Károly Elekes, *Depozit de amintiri*, 1980
Obiect, 366 de fotografii, copii xerox
Credit fotografic: Károly Elekes

Se poate observa prezența covârșitoare a fotografiei în cadrul expoziției, atât ca modalitate de înregistrare documentară, cât și ca mediu artistic independent[47]. Continuând tendințele de la *Medium*, în anii '80 fotografia va evolua de la statutul de document la cel de operă artistică în sine, dovedindu-se o prezență constantă în expozițiile acelor ani[48]. Influența fotografiei își va pune amprenta și asupra altor

---

printr-un desen pe pagina corespunzătoare a copiei xerox. Acest album prezervă amintirile acestor fotografii și va fi piesa noastră comună ca document al experienței noastre. [...] Acest mecanism a dus la împuținarea numărului fotografiilor din instalație și la îmbogățirea simultană a albumului în care ideile formau noi și noi straturi de amintiri și relicvele dobândeau calități diferite." [trad. ed.] Károly Elekes, text din 1985 publicat în *Mamű 1978–1989. Tegnap és Ma*, 1990, p. 23. O descriere a instalației lui Károly Elekes și în articolul lui Bálint Chikán din *Jelenkor*, ianuarie 1983. În *statement*-ul lucrării *Album de amintiri* găsit în mapa expoziției (păstrată la Galeria de Artă „Gyárfás Jenő", Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe) artistul exprimă idei legate de creator ca „medium" și de cunoaștere ca act creator.

46 *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980 [ed. rom. *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleșniță, Cluj, Idea Design & Print, 2009].

47 Este vorba de lucrările lui Antonio Albici (*Eroarea se naște din asemănare*, fotografie), Olimpiu Bandalac (*Dosarul violenței*, fotografie, obiect), Borbála Bocz (*Fără titlu*, fotografie, desen), Aladár Garda (*Invitație și răspunsuri propuse*, fotografie), Katalin Moldvay (*Galaxie – fragment al unui proces de creație*, fotografie, tehnică mixtă), Cristian Paraschiv (*Fără titlu*, obiect, fotografie și ace cu gămălie), Iosif Stroia (*John Lennon*, fotografie), Dan Stanciu (*Infra-intrare*, fotografie), Sándor Plugor (*Document subiectiv*, fotografie, ulei pe pânză).

48 A se vedea și mai sus. Foarte importantă în acest sens se dovedește seria de expoziții *Mobilul: fotografia* organizată de Atelier 35 Oradea în trei ediții succesive: 1984 (38 de participanți), 1986 (48 de participanți), 1988 (97 de participanți). La Oradea au fost expuse fotografii, intervenții pe fotografie, colaj foto, fotografii reprezentând înregistrarea unui eveniment, *performance*,

medii artistice. Ea se face simțită, de exemplu, în lucrarea *Câmpia mototolită*, o pictură cu mijloace hiperrealiste și suprarealiste a lui Kuti Dénes[49].

Posibile interogații postmoderne întâlnim și în lucrarea lui Cristian Paraschiv, *Studiu*, care instituie un dialog între referent și reprezentare. Ion Stendl, prezent la secțiunea afiș de film, anunță o sensibilitate postmodernă. De la Timișoara, alături de Călin Beloescu[50], tânărul optzecist care avea să conducă Cenaclul Tineretului din localitate în anii '80, este prezent Constantin Flondor cu o pictură, *Colivia*, în care regăsim temele creației sale din deceniul care tocmai începea: mâinile, norii, cerul. Încă de la sfârșitul anilor '70 experimentul tehnologic în cazul lui Flondor începe să fie infuzat cu alte teme. Logica și rațiunea științifică sunt înlocuite de experiența subiectivă[51]. Astfel, la începutul anilor '80 Constantin Flondor se întoarce – dificil de spus cât de postmodern – la pictură. Pentru că, în ciuda schimbării de tematică și de mijloace de realizare, în ciuda apropierii de grupul *Prolog*, Flondor continuă seria de proiecte conceptuale (de tip *mail art* sau intervenție în natură) împreună cu foștii elevi și colegi de la Liceul de Arte din Timișoara. Mai degrabă decât un postmodern, Flondor pare să fie un modern nostalgic.

Pe lângă ampla producție artistică experimentală, în expoziție au putut fi văzute și lucrări încadrabile în genurile tradiționale. Au fost expuse, de exemplu, multe lucrări de grafică publicitară[52]. Deși în cadrul expoziției remarcăm o lărgire a sferei termenului „peisaj" prin integrarea elementelor de instalație sau prin *land art*, întâlnim și lucrări încadrabile în definiția tradițională a genului: *Peisaj* și *Studiu de peisaj* aparținând Casiei Csehi, *Copacul* lui Onisim Colta. Gheorghe Mazilu, artist din generația tânără, este prezent cu diapozitive reprezentând *Variațiuni cu elemente de peisaj*. De asemenea, alături de filmele experimentale, au fost proiectate câteva filme de animație[53].

***

Critica vremii a subliniat polifonia momentului *Medium*[54]. Textul lui Mihai Drișcu din revista *Arta*[55] este descriptiv, constatând faptul că expoziția semnalează modificarea peisajului artistic românesc din ultimul deceniu, inovațiile fiind explicate prin accesul artiștilor la noi cunoștințe științifice și la noi instrumente tehnice. Imaginea despre expoziție pe care o oferă textul lui Bálint Chikán este ceva mai complexă (comparații cu mișcarea internațională, analize detaliate de lucrări, mici încercări de sinteză), demonstrând accesul criticului maghiar la o terminologie mai adecvată momentului.[56]

Prima expoziție intermedială de amploare, *Medium* a reprezentat o noutate prin format și concept. Imre Baász, unul dintre curatorii importanți ai deceniului[57], a reușit să creeze un moment polifonic, reunind artiștii celor două etnii, mai multe generații și mai multe tendințe artistice. Expoziția a evidențiat abordarea conceptuală a neo-avangardelor anilor '70, care a influențat generația postmodernă a deceniului următor. În expoziție se simte în mod clar tendința mutării accentului de pe obiect pe procesualitate și pe concept. Fascinația față de tehnologie, evidentă în anii '70, persistă în unele lucrări expuse la *Medium*, deși experimentul cultural nu mai este neapărat dependent de cel tehnologic. În expoziție

---

happening. Foștii elevi ai Liceului de Arte din Timișoara continuă experimentele fotografice – îi amintim aici pe doi dintre cei mai cunoscuți absolvenți: Iosif Király și Laurențiu Ruță. Fiind un mediu artistic relativ ieftin, fotografia va fi intens utilizată și în acțiunile *mail art* din anii '80.

49 Hiperrealismul cucerise Europa prin a 7-a Bienală a tinerilor artiști de la Paris (1971) și prin a 5-a *Documenta* de la Kassel (1972).

50 Călin Beloescu a prezentat lucrări din ciclul *Conștiința tunelului* (variante grafice și pictate). Artistul le descrie ca având un aspect ușor materist, cu brunuri și griuri metalizate.

51 Colivia, obiect pe care artistul îl avea în casă, făina și merele cerate sunt elemente ale lucrărilor din anii '80 – la început fotografii și filme precum cele prezentate în cadrul expozițiilor *Studiu* (Timișoara, 1978), *Film și fotografie experimentală* (București, 1979), ulterior picturi (până la începutul anilor '90).

52 Afișul de film ocupă în acei ani prima poziție în domeniul publicității culturale. La *Medium* au fost expuse afișele lui Florin Ionescu, Dan Alexandru Ionescu, Klara Tamás Blaier, Alexandru Andrei, Sergiu Georgescu, Mihai Mănescu, Viorel Popescu, Vasile Socoliuc, Ion Stendl – tipărite de RomâniaFilm pentru filmele *Stelele de iarnă* (1980), *Al treilea salt mortal* (1980), *Zbor planat* (1980), *Ultima noapte de dragoste* (1980), *Proba de microfon* (1980), *Vânătoare de vulpi* (1980), *Castelul din Carpați* (1980), *Stop cadru la masă* (1980), *Pungă cu libelule* (1980), *Șantaj* (1981), *Am o idee* (1981), *Croaziera* (1981), *Alo, aterizează străbunica* (1981), *Luchian* (1981).

53 Nicolae Alexi, *Zmeul*, Mihai Bădică (figurine de plastilină), Zoltan Szilagyi, *Nodul gordian* și *Arena*.

54 Reacții din presa vremii sunt reproduse în catalogul care a însoțit a doua ediție *Medium*, organizată în 1991.

55 *Arta*, nr. 4, 1982, a fost un număr dedicat intermediilor și mediilor mixte.

56 *Igaz Szó*, Medium 1981.

57 Alături de Ana Lupaș, Wanda Mihuleac, Anca Vasiliu, Liviana Dan, Magda Cârneci, Călin Dan.

au fost prezente și forme incipiente de postmodernism, dar cea mai mare parte a lucrărilor nu se încadrează decât parțial în regimul semiotic al postmodernismului.

Chiar dacă arta experimentală a anilor '80 folosește procedee identificabile la nivel formal ca postmoderne, ea continuă să asume un conținut critic și utopic. Ceea ce expoziția lasă să se vadă foarte bine este diferența între conceptualismul artiștilor din grupul *Mamű* și conceptualismul celorlalți artiști, în mare parte etnici români. Arta conceptuală din România era mai puțin critică decât cea din Ungaria. Cum organizatorii și o bună parte dintre artiști erau influențați de conceptualismul maghiar, atmosfera de la *Medium* nu a fost nici pe departe postmodernă în sensul de sfârșit al tuturor ideologiilor și al intrării în post-istorie. Mai mult decât textele introductive la catalogul *Medium*, textul „Utopia care zorește acțiunea", text nesemnat, descoperit în mapa de expoziție[58], spune câte ceva despre fundalul ideologic și estetic al acestei expoziții:

> În secolul nostru încercat din plin, arta își ridică cuvântul împotriva dezumanizării, împotriva înstrăinării omului în societate și luptă pentru o comunitate umano-centrică, ne atrage atenția asupra pericolelor ce amenință existența umană. Demască diferitele forme ale asupririi, ale structurii de paianjeni a manipulației, luptă pentru înlăturarea obstacolelor din calea făuririi unei lumi noi; atrage atenția asupra poluării și pericolelor ce amenință mediul înconjurător; repune în drepturi pline ideile devalorizate ale sensului uman. În secolul nostru încercat din plin, arta demască și mobilizează! Luptă pentru făurirea unei culturi vizuale! Să reamintim cuvintele lui Moholy-Nagy, unul dintre ideologii artei noi, spuse în anii '20: Înainte de toate trebuie să dispară misteriozitatea artei, caracterul ei îngrădit, după cum este accesibil doar specialiștilor; trebuie să dispară misterul care înconjoară arta, nevoia căutării permanente a geniilor creatoare. Arta are un caracter comunitar și are menirea să străbată granițele dintre așa-zișii specialiști și public. Această expoziție este o dovadă a celor spuse mai sus, este utopia care zorește acțiunea!

Măcar o parte dintre participanții la expoziție trăiau sentimentul că granițele dintre diferitele domenii ale artei sunt arbitrare, în timp ce granițele convenționale care separă arta de viață ar trebui să devină mai fluide, că operele de artă constituie moduri de existență, moduri de acțiune în interiorul realității. Atmosfera era una de entuziasm utopic. Regăsim în textul anonim tendințele anarhiste care au animat avangardele istorice: o artă adevărată demască impostura, mobilizează masele și contribuie la făurirea unei lumi noi; o artă adevărată este provocatoare și aduce noi modalități de creație. În arta conceptualiștilor de etnie maghiară se simte chiar o anumită radicalitate a angajamentului moral.

Există critică instituțională în arta expusă la *Medium*? Credem că întreaga expoziție a fost un exemplu de critică instituțională. Ce altceva putea să fie un eveniment plasat sub umbrela Festivalului Cântarea României, dar în cadrul căruia erau prezentate exemple de anti-artă? Baász a testat limitele structurilor oficiale, iar acestea au înțeles destul de repede că au cedat mult prea ușor, motiv pentru care un *Medium 2* nu a existat decât după 1989. Rezultat al laboratorului de gândire și creație din momentul de liberalizare, precum și al activității cenaclurilor de tineret, *Medium* a consacrat Sfântu Gheorghe ca centru de întâlniri artistice, producând un precedent care a făcut posibile manifestările din anii '90. După evenimentele din 1989, Imre Baász a fost chemat să predea la Academia de Artă din București, Secția Grafică. A murit pe 16 iulie 1991, reușind să organizeze a doua ediție *Medium*, înainte, însă, de a doua ediție a festivalului *AnnArt*, care urma să se desfășoare o lună mai târziu[59].

---

58 Acest text nu a văzut niciodată lumina tiparului. Nu există indicii sau mărturii care să confirme că acest text i-ar aparține lui Imre Baász.

59 Mulțumesc artiștilor participanți la expoziția *Medium* – Pálma Baász, Péter Domokos (traducerea textelor maghiare), István Gyalai, Károly Ferenczi, Márta Jakobovits, Borgó, Maria Schneller, Wanda Mihuleac, György Jovián – pentru informațiile pe care mi le-au pus la dispoziție, precum și Mădălinei Brașoveanu pentru observațiile prețioase.

Politici ale corpului și mecanisme de putere în arta românească în perioada 1970–1990

Olivia Nițiș

Considerații preliminare

Relația dintre artă și politic este modelată de contextele socio-politice locale și internaționale, ocupând un teritoriu extins în discursul artistic actual, având în vedere dinamicile vieții sociale și impactul deciziilor politice asupra cetățenilor. Interesul de a genera artă cu angajament social se manifestă pe fondul instrumentalizării artei ca demers cultural, dar și ideologic, ca discurs al precarității și ca produs al comercializării globalizate. Arta cu angajament social apare astfel definită ca formulă reactivă, adoptată pe fondul unor interese ce țin de capacitatea de afirmare a unui anumit tip de practică artistică ce pare să dobândească o pondere din ce în ce mai importantă în acest sector creativ, în ideea că „o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă."[1]

Destinul Europei de Est, privită ca „zona gri a Europei," mai ales înainte de 1990, a fost decis în urma pactului politic de după cel de-al Doilea Război Mondial. În receptarea occidentală, regimurile socialiste ale celor 29 de țări ale „Europei de Est" au fost reduse, cum observă Kornelia Slavova, „la singularitate, ignorându-se vastul fundal istoric, cultural și religios [...]"[2]. Receptarea *mainstream*, orientată către Vest, a determinat o serie de consecințe grave la nivelul unei înțelegeri reale a fenomenului socio-politic al fostului bloc comunist; cercetările actuale asupra perioadei în discuție și teritoriilor implicate încearcă să lămurească persistența prejudecăților și inadvertențele teoretice și totodată să identifice elementele care ar putea constitui o identitate culturală și estetică a acestui areal. „*Niciuna* din țările socialiste nu a fost ‚tipică'; fiecare a avut specificitățile sale și fiecare prezenta anumite trăsături comune cu ale unora dintre țările din bloc, dar nu cu toate."[3] În ciuda anumitor experiențe similare, o viziune unitară asupra Estului european în timpul regimurilor socialiste se confruntă cu diferențe semnificative atât la nivelul funcționării regimului politic, cât și la nivelul atitudinii artistice față de acesta. În acest context, cazul artei românești din perioada dinainte și de după schimbările politice din 1990 necesită o aplecare analitică atentă, aptă să ia în considerare atât asemănările cu ceea ce se întâmplă în țările învecinate, cât și trăsăturile care particularizează acest caz. Fără să adopt în sens propriu, în acest studiu, o abordare de tip microistoric, am găsit în microistorie o inspirație utilă, care m-a ajutat să-mi calibrez cercetarea ținând cont de variații de scală, astfel încât să pot armoniza o privire mai cuprinzătoare cu observații asupra unor cazuri individuale.[4] Sugestiile provenind din această zonă m-au ajutat, de asemenea, să tratez subiecții de care mă ocup ca fiind agenți sociali activi, actori conștienți care nu replică în miniatură ceea ce numim marile procese istorice.[5]

---

1 Victor Burgin, *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, ediție îngrijită și cu o introducere de Alexander Streitberger, Leuven, Leuven University Press, 2009, p. 40.

2 Kornelia Slavova, „Looking at Western Feminisms through the Double Lens of Eastern Europe and the Third World", în Jasmina Lukić, Joanna Regulska, Darja Zaviršek (ed.), *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe*, UK, Ashgate Publishing Ltd., 2006, p. 245.

3 Katherine Verdery, *Socialismul – ce a fost și ce urmează*, traducere de Mihai Stroe și Iustin Codreanu; ediție îngrijită de Alexandru Niculescu, Iași, Institutul European, 2003, p. 22.

4 Mă refer în particular la culegerea de studii coordonată de Jacques Revel, *Giocchi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Viella, Roma, 2006.

5 István M. Szijártó & Sigurður Gylfi Magnússon, *What is Microhistory? Theory and Practice*, Routledge, Londra, New York, 2013, apud Tamás Kisantal, *Hungarian Historical Review*, 4, nr. 2, 2015, pp. 502–536, p. 513.

Având în vedere contextul unei țări ex-comuniste, găsesc utilă definirea – fără pretenții de exhaustivitate – anumitor concepte de lucru: artă politică, politicile corpului, artă alternativă, artă experimentală, artă *underground*.

În sens generic, *arta politică* presupune o producție artistică axată pe asumarea unei problematici de natură politică, are un mesaj critic și adesea disident la adresa unui anumit regim politic sau împotriva formelor de abuz socio-politic. Conținutul artei politice este rezultatul unei conștiințe politice și prin urmare este dependent de două aspecte: asumare și expunere publică. În particular, ținând cont de nuanțele pe care contextele socio-politice le fac adesea necesare în analiza teoretică, definițiile pot necesita o adaptare, iar în acest studiu de caz, vorbind despre arta politică avem în vedere mai degrabă posibilitatea unei arte politizate/arte cu angajament politic, după cum vom vedea ulterior.

Body politics (politicile corpului) este un concept vast, lansat în timpul celui de-al doilea val feminist în Statele Unite ale Americii (anii '70) și implică o anumită perspectivă asupra corpului uman, văzut ca dependent de puterea politică, responsabilă pentru stabilirea granițelor sale de manifestare.[6] Acest concept poate fi extins către toate formele de represiune și opresiune socio-politice care transformă corpul uman într-un instrument, atât de capacitare, cât și de subordonare. Relațiile dintre gen, corp și politic în perioada comunistă presupun formule de problematizare specifice, iar consecințele acestora rămân vizibile, atât în România, cât și la nivelul întregului fost bloc comunist și după 1990, ruptura politică păstrând sau redefinind granițele ideologice și practicile artistice.

Relația corp-social/corp-politic activează o serie de manifestări ale cetățenilor, corpul social fiind, pe de o parte, supus normelor ideologice care corespund uniformizării, iar pe de alta, înregistrând presiunea și povara politică și reacționând la ea, uneori prin comportamente sociale de opoziție. Ideologia comunistă a impus instrumentalizarea indivizilor prin uniformizare, definind astfel mecanisme de supunere a populației față de puterea statului. Supunerea corpului social are loc și la nivelul reglementării vieții sexuale a femeilor prin politici care limitează libertatea sexuală și drepturile de reproducere. Corpul este un mijloc de control și o țintă a controlului, intimitatea fiind încălcată în numele întăririi autorității statului și sexualitatea fiind redusă la utilitatea sa pur biologică. Politica pronatalistă a lui Ceaușescu lansată printr-un decret în 1966 (Decretul 770) ca strategie de capacitare prin multiplicare, urmată de excludere din corpul social în cazul non-conformității cu normele promovate de partid[7] reprezintă poate cea mai semnificativă formă de instrumentalizare a corpului în acest context. Programul de alimentare națională, programele de propagandă, cenzura au contribuit la obiectualizarea corpului uman și au construit o anumită identitate politică și culturală, vizibilă în mediul artistic românesc. Construcția genului în socialism și post-socialism, la intersecția cu problematica identității naționale și cu discursurile de tip naționalist, sugerează perspective interesante pentru înțelegerea modului de funcționare a societății și a iconografiei culturale.

În contextul regimului socialist *arta alternativă* implică interesul artistelor/artiștilor pentru mediile experimentale și non-tradiționale precum filmul, video, *body art*, *land art*, *performance*, *happening*. Cultura/arta alternativă este un concept vast, care necesită ulterioare precizări și nuanțări de ordin contextual. Arta alternativă este condiționată de o abordare „prin opoziție" sau cel puțin contrastantă: alternativă la un context socio-politic și o estetică a propagandei sau agreată de propagandă, în perioada comunistă; la un limbaj convențional sau desuet în perioada de democratizare. Preocupat de înțelegerea fenomenului alternativ în cultura românească, Adrian Guță subliniază atât rolul limbajelor netradiționale în anii '70–'80, cât și pe cel al atitudinii, reperând astfel o artă cu caracter alternativ în dublu sens: „[…] în perioada totalitară, la noi, în sens larg, a face artă alternativă însemna a face altceva decât arta de comandă socială, supusă ideologiei oficiale. În sens restrâns, trebuie implicată opoziția

---

6 Cartea *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, publicată în 1963 la New York de W.W. Norton & Company, Inc., se află la baza celui de-al doilea val feminist, influențând noile perspective asupra corpului femeii în procesul de eliberare de sub tirania biologicului. Alături de acest volum menționez și *Our Bodies, Ourselves*, publicat în 1971 de Boston Women's Health Book Collective, despre sănătatea femeilor, sexualitate și avort, cu informații care pot contribui la emanciparea femeilor în societatea americană; menționez de asemenea eseul semnat de Carol Hanisch în 1970, „The Personal is Political", în publicația *Notes from the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, New York, 1970, pp. 66–67, care plasează subiecte considerate private pe teritoriul analizei și dezbaterii politice.

7 Este cunoscut cazul lagărului pentru copiii cu handicap de la Cighid. Aflat în județul Bihor, așa-numitul centru de reabilitare avea în perioada comunistă rolul de a ascunde, în condiții inumane, copiii considerați improprii pentru societate. Fenomenul excluziunii s-a exercitat și asupra mediului intelectual: pușcăriile de la Aiud, Sighet, Pitești și munca forțată de pe Canalul Dunăre-Marea Neagră au ascuns orori ale sistemului comunist.

ideologică-politică, la rândul ei indirectă sau directă, ultima situație fiind foarte modest prezentă cantitativ, prin lucrări mai degrabă necunoscute de public înainte de 1990. Putem identifica exemple de artă cu conținut alternativ realizate cu mijloace tradiționale, dar numeroase sunt (și) cele unde atât discursul ideatic, cât și exprimarea țin de registrul alternativ."[8] Dimensiunea alternativă a artei românești realizate în anii '70–'80 se apropie dintr-o anumită perspectivă până la suprapunere cu cea experimentală, ambele atingând o problematică specifică: „[...] problema relației dintre tradiție și actualitate, dintre zonele de emergență ale modelelor culturale și periferii, și, imediat, între tendințele universale și cele localizante, între cultura elitară și cea de masă/pentru mase (dirijată, manipulată)"[9], fără să uităm de presiunile contextului socio-politic, de conservatorismul general al spațiului cultural autohton și de precaritatea vieții, care restrâng semnificativ cantitatea producției artistice experimentale. Se impune aici o nuanțare a relației dintre alternativ și experimental, experimentul vizând permanenta căutare a unor soluții noi de identitate vizuală, în vreme ce dimensiunea alternativă se poate manifesta și în medii tradiționale. Întreg registrul terminologic cu referire la arta realizată în contextul deceniilor comuniste suportă delimitări, nuanțări și intersecții în egală măsură, reprezentând un registru problematic cu granițe oscilante, dificil de trasat și cu categorii ce ar putea necesita revizuiri, ca urmare a unei memorii și conștiințe culturale subiective, inconfortabile și greu recuperabile.

Arta underground se poate, la rândul ei, intersecta cu direcția alternativă și cu cea experimentală, fiind, istoric vorbind, o consecință a opresiunii politice, dar și a unor discriminări de alt ordin, care au determinat artiștii să se retragă în spații private și în ateliere, unde fie au făcut o artă invizibilă, fie una vizibilă unui cerc extrem de restrâns. O parte dintre aceste practici artistice au fost recuperate și au devenit vizibile după 1990. Un aspect care trebuie menționat este că arta alternativă, experimentală și/sau *underground* nu era în mod necesar politică în mod asumat, ci mai degrabă putea avea implicații politice, mai mult sau mai puțin conștientizate ca atare. Aspectele legate de posibilitatea unei arte politice în România dinainte și de după căderea Cortinei de Fier vor fi analizate în prima parte a acestui studiu. Cea de-a doua parte este dedicată valențelor socio-politice ale artei contemporane din anii '90.

Această cercetare își propune să analizeze cadrele de manifestare artistică neoficială în relația lor cu mecanismele ideologice, dimensiunea politică sau apolitică a practicilor artistice din România în anii '70–'80, dar și în anii '90, cu atenție la schimbarea de registru politic și conceptual. Teoria *body politic* adaptată contextului comunist vine în sprijinul adoptării unor perspective de înțelegere și interpretare a producției artistice alternative celei oficiale, aducând în discuție relația dintre corpul politic și corpul artistic, influența ideologică asupra atitudinii, identității artistice și produsului artistic, relevanța aplicării grilei de gen în analiza unor lucrări semnificative. Pe lângă sursele bibliografice, documentația se bazează atât pe cercetarea unor arhive[10], cât și pe cercetare calitativă prin discuții și interviuri structurate și semi-structurate[11]. Textul de față nu își propune și o analiză a politicilor corpului în arta oficială, la rândul său extrem de incitantă și simptomatică din acest punct de vedere, scopul său fiind de a lămuri pe cât posibil relația complicată dintre politic, politizat și apolitic în contextul artelor vizuale înainte și după 1990.

Firește, într-o discuție care atinge problematica *body politic*, Michel Foucault e un reper dificil de ocolit. Foucault concepe corpul ca țintă a manifestării puterii politice. Metafora *body politic* înglobează ideea de națiune, societate, stat, o sumă de corpuri care, unite, construiesc un corp omnipotent. Între corpul politic și relațiile de putere miza nu este suveranitatea, ci „disciplina", care „fabrică [...] corpuri supuse și exersate, corpuri ‚docile'"[12]. Corpul social în comunism ilustrează efectele panoptismului[13], de disciplinare prin uniformizare, iar reacțiile artiștilor ca alternativă la acest corp disciplinat, căruia i se dictează nediferențiat orice acțiune, apar ca exemple (rare) de nesupunere. Dar nesupunerea față de

---

8 Adrian Guță, „Arta (cultura) alternativă", în *Observator cultural*, nr. 252–253, 2004.

9 Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Meridiane, 2003, p. 5.

10 Arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, arhiva „Barbu Brezianu" din cadrul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române.

11 Persoanele intervievate au fost: Wanda Mihuleac, Alexandru Antik, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Ana Lupaș, Julian Mereuță, Ethel Băiaș, Constantin Flondor, Marilena Preda Sânc, Olimpiu Bandalac, Teodor Graur, Iosif Király.

12 Michel Foucault, în *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, traducere din limba franceză și note de Bogdan Ghiu, prefață de Sorin Antohi, București, Humanitas, 1997, p. 206. Vezi de altfel întreg capitolul I (Corpuri docile) al părții a treia (Disciplina), pp. 203–248.

13 *Ibidem*. A se vedea capitolul III (Panoptismul), pp. 279–340.

autoritate și manifestările pe paliere diferite ale libertății indivizilor în ciuda opresiunii dictate de putere, nu pare să fie luată în calcul de Foucault, care generalizează efectele aparatului de disciplinare, „statul social fiind un adevărat arhipelag de încarcerare al dominației disciplinei, cu atât mai insidios prin auto-supunere."[14] Auto-supunerea sau auto-cenzura dictată de o privire înțeleasă ca supraveghere, indusă și internalizată de indivizi, nu permite flexibilizarea raportului de putere.

O nouă dimensiune a înțelegerii teoriei lui Foucault s-a conturat prin perspectivele feminismului occidental; introducând paradigma de gen, asemenea abordări au făcut posibilă o analiză mai rafinată a relațiilor dintre corp și putere, astfel încât experiențele corpului văzut de Foucault ca *genderless* se diferențiază în raport cu genul: „imaginarea corpului femeii a fost un teritoriu modelat social și istoric colonizat, nu un sit al auto-determinării individuale."[15]

Politicile corpului, înțelese ca practici care privesc corpul în relație cu dimensiunea sa fizică și cu natura discursivă a modelării sale sociale, cu posibilitatea de a tulbura și de a răsturna modelele existente de reprezentare, determină o altă înțelegere a corporalității în sistemele politice în cadrul cărora se poate diagnostica un control opresiv nediferențiat.

Asupra ipotezei unei arte politice neoficiale în anii '70 și '80

În anul 2011, în timpul unei rezidențe la Londra, am luat parte la o prezentare a artistei poloneze Zofia Kulik la Tate Modern, care ridica probleme serioase având în vedere contradicțiile dintre imaginile prezentate și comentariile care le însoțeau. Întrebările care îmi populau mintea în acele momente erau legate de problema recuperării, a memoriei și a înțelegerii trecutului trăit și netrăit, de conștiința politică a artiștilor în timpul unor regimuri opresive, de responsabilitatea pe care o implică un *statement* politic, de disidență și absența ei, de așa-numita „rezistență prin cultură" sau simpla soluție de supraviețuire, poate chiar de adoptare a unei atitudini apolitice. Proiectul fotografic *Activities with Dobromierz* (*Działania z Dobromierzem*, 1972–1974) realizat de grupul *KwieKulik*[16] cuprindea imagini din spațiul privat, în care autoarea își expunea propriul copil, instrumentalizându-l astfel, părând să evoce manipularea regimului socialist; însă Zofia Kulik și Przemysław Kwiek respingeau inițial această dimensiune politică, invocând mai degrabă o direcție intuitivă și pur conceptuală pentru demersul lor. Aplicând o grilă occidentală de lectură, Jacquin Maud[17] introduce conceptul feminist „ce este personal este politic", fără a ține cont de rolul spațiului privat în perioada comunistă în Estul Europei care, pentru un anumit segment cultural, putea fi privit ca un spațiu al independenței, al gândirii necenzurate și nu ca spațiu al alienării și opresiunii patriarhale. Atelierul sau casa erau locuri de exprimare liberă în procesul de alienare socială din statul-*Panopticon*. Ulterior proiectului fotografic, în 1978, rămași fără pașaport, Kulik alături de soțul său Kwiek decid să facă o acțiune-protest intitulată *Monument fără pașaport* în Saloanele de Artă Plastică de la Varșovia. Cu toate acestea, în 2011 artista nu era pregătită să-și asume retrospectiv mesajul politic al artei sale. Impactul psihologic al regimului totalitar, dar și implicațiile procesului artistic aflat la granița dintre luciditate-iraționalitate, detașare și asumare sunt aspecte care necesită o evaluare atentă în procesul de înțelegere al discursului artistic, atunci când mesajul non-intențional este adus la suprafață prin interpretare.

Contextul socio-politic al României de după 1971 devine accentuat opresiv sub presiunea dictaturii lui Nicolae Ceaușescu după modelul ideologic al Chinei și Coreei de Nord, bazat pe cultul personalității dictatorului și supunerea populației. Modelele *glasnost* și *perestroika* nu au avut nicio șansă de afirmare într-o țară al cărei *leader* își manifesta rezistența tenace față de orice perspectivă de reformă. *Perestroika*, o inițiativă reformistă în cadrul Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, are loc în anii '80 pe fondul politicii de deschidere (*glasnost*) a liderului sovietic Mihail Gorbaciov față de reforma economică în vederea creșterii funcționalității socialismului, ale cărei iradieri au atins și alte sfere ale vieții sociale și politice. În aceeași perioadă în România segmentul cultural se afla sub controlul Consiliului

---

14 Nancy Fraser, „From Discipline to Flexibilization? Rereading Foucault in the Shadow of Globalization", în *Constellations*, vol. 10, nr. 2, 2003, p. 160 [trad. n.].

15 Susan Bordo, „Feminism, Foucault and the Politics of the Body", în Janet Price și Margrit Shildrick (ed.), *Feminist Theory and the Body. A Reader*, New York, Routledge, 1999, p. 251.

16 Grupul *KwieKulik* este un duo artistic format din Zofia Kulik si soțul ei de atunci, Przemysław Kwiek, activ în Polonia în perioada 1971–1987.

17 Jacquin Maud, „Motherhood across the Iron Curtain: on Zofia Kulik and Mary Kelly", text disponibil la: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#n39

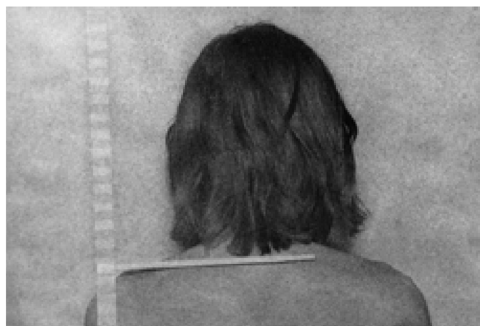
pentru Cultură și Educație Socialistă prin uniunile de creație, iar îndoctrinarea politică era susținută în mass-media[18]. Portretele „celui mai iubit dintre conducători" și ale soției sale Elena Ceaușescu au invadat mediul instituțional, școlile și alte instituții educative. Viziunea progresistă a comunismului, paradoxal modernistă, așa cum arată Boris Groys[19], urmărind constant prezentul din perspectiva viitorului, a condus la ștergerea valorilor tradiționale autentice și la recuperarea lor selectivă, prin instrumentalizare ideologică.

În acest context câțiva artiști care funcționează ca nuclee izolate – pentru că nu poate fi vorba despre o mișcare – au realizat lucrări de artă alternative celei oficiale în spațiile lor private. Totuși, putem semnala și câteva exemple de manifestări publice. În 1974 artistul Decebal Scriba parcurge pe jos o distanță de câțiva kilometri, cu mâinile ținute ca și când ar proteja ceva (un dar abstract) în *performance*-ul documentat fotografic *The Gift*. În 1971–72 Julian Mereuță realizează acțiunea *Un artist*



Decebal Scriba, *The Gift*, 1974
Foto acțiune
Credit fotografic: Decebal Scriba

bun este un artist tuns, prin care face aluzie la problemele identitare din vremurile comuniste și la abuzul fizic față de bărbații cu barbă și cu plete, care sfârșeau, odată prinși în spațiul public, cu capetele rase de către Miliție. Femeile cu fuste scurte suportau și ele consecințe, fiindu-le tăiate fustele cu foarfeca. În anul 1986 artistul Alexandru Antik organizează în pivnița farmaciei medievale din Sibiu acțiunea *Visul n-a pierit*, inducând prin variate elemente ideea vieții artificiale a unei identități controlate. Utilizarea organelor animale și scenariul complex au determinat intervenția unui „tovarăș", care a pus capăt evenimentului.[20] Antik a organizat și un *happening* în anul 1980 la Galeria Uniunii Artiștilor Plastici din Cluj, în ziua vernisajului Bienalei Tinerilor Artiști, în timpul căruia o parte a publicului reunit spontan a primit pancarte de protest cu textele lui Wolf Vostell, lăsându-se altora posibilitatea de a rămâne martori pasivi. Artistul a manevrat relația dintre public și scena improvizată cu ajutorul unui microfon



Julian Mereuță, *Petri tuns (un artist bun este un artist tuns)*, 1971–1972
Acțiune, document fotografic
Prin amabilitatea lui Julian Mereuță, respectiv Decebal Scriba

18 Televiziunea a jucat un rol precumpănitor ca mijloc de propagandă, cu un program de difuzare în anii '80 cu durata de 2 ore pe zi.

19 Boris Groys, „Back from the Future", în Peter Weibel, Zdenka Badovinac (ed.), *2000+ ARTEAST COLLECTION: The Art of Eastern Europe*. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana, Orangerie Congress-Innsbruck, 14–21 noiembrie, 2001, pp. 9–14.

20 A se vedea Magda Cârneci, „O performanță aparte", în *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București, Litera, pp. 61–64; Adrian Guță, *„Riders on the Storm' – Performance Art* în România între 1986 și 1996", în Alexandra Titu *et al.* (ed.), catalogul expoziției *Experiment în arta românească după 1960*, București, CSAC, 1996, p. 85 și „Generația '80 în artele vizuale (Fragmente de *stream of consciousness* în chip de ‚predoslovie')", în *Texte despre Generația '80 în artele vizuale*, București, Paralela 45, 2001, p. 18.

plasat strategic lângă un manechin pentru exerciții militare și un casetofon pe care rula o bandă cu un dialog de tip anchetă.[21]

În acțiunea *Secera și ciocanul* din anul 1974 din localitatea Bragadiru, Wanda Mihuleac a inițiat un act participativ și voluntar de construire a secerii și ciocanului sub forma unor ziduri cu spații închise, folosind cărămizi de la o fermă agricolă de stat. În mijlocul construcției desăvârșite prin efort colectiv a fost plasată o femeie, sugerându-se astfel o posibilă conexiune cu legenda Meșterului Manole, în care soția meșterului este sacrificată în zidul mănăstirii ca urmare a unei revelații menite să ofere soluția rezistenței și durabilității construcției. Secera și ciocanul au fost rapid dărâmate, ca în orice acțiune efemeră. Avem de-a face, în acest caz, cu o soluție subversivă cu dublă valență: una acceptabilă în termenii rigorilor impuse de Partid, cealaltă anti-sistem. O strategie caracteristică mai multor artiști din fostul bloc comunist a fost aceea de a incorpora elemente politice ca atare: în cuvintele lui Slavoj Žižek, „Discursul puterii trebuie să fie în mod inerent scindat, el trebuie să ‚trișeze' performativ pentru a-și renega propriul gest performativ. Prin urmare, singurul lucru subversiv de făcut în confruntarea cu un discurs al puterii este pur și simplu să te comporți ca și cum l-ai crede pe cuvânt."[22]



Wanda Mihuleac, *Secera și ciocanul*, 1974
Acțiune, Bragadiru
Credit fotografic: Wanda Mihuleac

Aceste acțiuni nu au fost concepute ca protest public asumat, ci mai degrabă ca forme de expresie ale libertății artistice, ocazional pe fondul fără riscuri al duplicității („în și în afara sistemului"[23]).

Alte acțiuni neoficiale din spații private în care se pot desluși mesaje politice, deși nu explicit asumate, au fost seria de acțiuni *House pARTy* din casa lui Decebal și a Nadinei Scriba din București în 1987 și 1988, la care au luat parte, alături de gazde, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Dan Mihălțianu, Călin Dan, Dan Stanciu, Teodor Graur (1988) și Iosif Király (1988). Materialul a fost filmat în timp real de Ovidiu Bojor (farmacist și botanist). Constantin Flondor, membru al grupului *Sigma*[24], realizează în 1983

21 Detaliile despre *happening* își au sursa în dialogul cu Alexandru Antik din perioada cercetărilor pentru acest studiu (2012–2014).

22 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 237, apud Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003, p. 148 [trad. ed].

23 Expresia îi aparține Wandei Mihuleac, care a folosit-o în timpul conversației noastre de la Paris, din 14 martie 2012, și face dovada unei dualități paradoxale. Artista dorea să sublinieze duplicitatea artiștilor români, care puteau face artă profitând în același timp de sistem, prin relații în Securitate sau în ierarhiile de partid, fără să-și asume direct pactul cu regimul, categorie din care ea însăși făcea parte. Aceasta era o soluție de compromis cultural și uman a unui grup artistic privilegiat, care nu vedea perspective de schimbare a regimului, ci spera mai degrabă într-o optimizare a lui de tip *perestroika*.

24 Grupul a fost activ în perioada 1969–1978, avându-i ca membri pe Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Elisei Rusu, Lucan Codreanu, Ion Gaiță și Doru Tulcan. Grupul era interesat de experiment și relația artei cu știința. Lucrările lor se înscriu în zona *op art*, *land art* și film experimental.



House pARTy, 1987–1988
Captură foto din document video, 60'30"
Credit fotografic: Nadina și Decebal Scriba









Constantin Flondor, *Ani-vărsare*, 1983
Capturi din film alb/negru 35 mm, transferat pe DVD, 2'15"
Imagini reproduse prin amabilitatea artistului

un scurt film alb/negru cu o cameră Meopta D Super 8, intitulat *Ani-vărsare*. Filmul reprezintă o mărturie personală a pierderii identității și a sufocării sociale resimțite de artist, a căror sursă e identificată în figura dictatorului. Artistul își ia masa în timp ce îl urmărește pe Ceaușescu la televizor, imaginea acestuia invadând treptat încăperea și înghițind totul, inclusiv pe artist. Actul de a mânca poate fi interpretat ca procesul zilnic de hrănire a poporului cu ingredientele propagandei, după cum poate fi și un indicator al raționalizării alimentare din acea perioadă. Acest film, alături de *Dialog cu Ceaușescu* al lui Ion Grigorescu din 1978, reprezintă producții artistice singulare în acest mediu, construite în jurul figurii lui Ceaușescu și prezentându-se ca niște comentarii critice la adresa figurii prezidențiale. Ion Grigorescu se reîntoarce la aceeași temă în 2007, lăsând astfel să se subînțeleagă că istoria operează ca un sistem de referințe în permanentă nevoie de reevaluare și revizitare. Înțelegerea trecutului prin prisma prezentului este un proces care dezvăluie contradicții și suscită întrebări neliniștitoare despre identitatea personală și colectivă. *Post-mortem. Dialog cu Ceaușescu* este în același timp o ilustrare a monologului societății românești, care continuă și după 1989, dialogul fiind o practică imposibilă dacă nu se cultivă. Dictatura regimului Ceaușescu s-a caracterizat prin „monolog și megalomanie"[25], dialogul din 1978 din

25 Klara Kemp-Welch, „Impossible Interviews with Ceaușescu: Ion Grigorescu and the Dialogic Imagination", în Alina Șerban (ed.), *Ion Grigorescu. The Man with a Single Camera*, Berlin și New York, Sternberg Press, 2013, p. 158.

atelierul artistului fiind un efect al „stării de corupție interioară"[26] determinată de corupția generală a unei populații care își reprima dezacordul față de regim. În lumina transformărilor de după Revoluție nu apare și tranziția către dialog, saltul de la comunism la capitalism făcând vizibilă, sub o altă formă, aceeași platformă monologică. Când Julian Mereuță își leagă corpul în seria *Captured-redux* din 1970, când Gabi Stamate se fotografiază chiar înaintea evenimentelor din 1989, mimând ridicolul propagandei TV în seria *Eu în Televizor* sau când Lia Perjovschi își desenează corpul în intimitatea apartamentului său din Oradea (*The Test of Sleep*, 1988) și în 1989 intră în stadiul de autoanihilare (*Annulment*), acestea sunt exemple ale acelorași frustrări socio-politice, a căror exteriorizare nu presupunea în mod necesar că ele sunt destinate posterității. Internalizarea supravegherii în deceniile comuniste face imposibilă prefigurarea unui viitor democratic, însă nu anulează rezistența față de ideologie în intimitatea vieții unor artiști și în practicile lor artistice, fie ele restrânse la acest cadru intim și cunoscute abia în post-comunism. E foarte posibil ca unele lucrări să se fi pierdut ca urmare a aceleiași lipse de perspectivă privind o posibilă schimbare a regimului politic, cum s-ar fi putut întâmpla și în cazul filmului *Ani-vărsare* care a fost „foarte bine ascuns și de negăsit o vreme după 1989", după cum mărturisește Constantin Flondor.[27] Pentru conștiința artistică românească atitudinea critică față de regimul politic este aproape în întregime redusă la figura președintelui. Ethel Băiaș, o reputată graficiană, realizează două serii distincte de xilogravuri intitulate *Obsesie* (1986–1988) și *Calamitate* (1974–1977). În prima dintre ele figura dictatorului este reprezentată într-o manieră ironică, evocând „rinocerii" lui Eugen Ionescu, rinocerul fiind, de altfel, o prezență simbolică recurentă în gravurile artistei; el apare și în seria *Calamitate*, dar și în xilogravuri din anii '90.[28] Este binecunoscut rolul propagandistic al gravurii, însă ea este, în același timp, și un instrument extrem de important de opoziție (școala de afiș polonez este un exemplu).

Întrebați despre contextul izolării politice și culturale din România după 1971 și până la începutul anilor '80, artiștii admit că sectorul cultural putea oferi acces studenților în Istoria Artei și celor de la Arte la unele publicații, precum *Artpress*, *Artforum*, *Domus*, *Projekt*. Cu toate acestea, numeroase cărți erau clasate la „fondul secret", accesul public la ele fiind considerat indezirabil, iar consultarea acestui fond necesita parcurgerea unui proces birocratic complex și arareori încununat de succes. În contextul graficii realizate în anii '70, artista Suzana Fântânariu, interesată de orientările feministe, a conceput un diptic, o xilogravură intitulată *Eu-Feminism (1975)*, o lucrare realizată în manieră *pop art* rămasă necunoscută înainte de 1989, făcând perceptibilă o evidentă influență occidentală, în ciuda izolării culturale.

În București, Arad, Cluj, Timișoara, Sibiu au avut loc evenimente alternative (dintre care unele au fost închise de cenzură la câteva zile după vernisaj): *Scrierea* (București, 1980), *Expresia corpului uman* (București, 1982), *Locul – faptă și metaforă* (București, 1983), *Spațiul-Oglindă* (București, 1986), *Alternative* (București, 1987), *Medium '81* (Sfântu Gheorghe), *Expoziția națională a tinerilor artiști* (Baia Mare, 1988), Colocviul tinerilor critici de artă și artiștilor plastici (Sibiu, 1986). Explorarea corpului și a limitelor sale, discursul autoreferențial, par să ocupe un loc central în activitatea majorității artiștilor alternativi. Teodor Graur, cunoscut și pentru expoziția sa subversivă *Carne* de la Atelier 35, București, din 1985, când și-a adus lucrările doar cu o jumătate de oră înaintea vernisajului, recurge la strategii autoreferențiale în seria de fotografii care documentează acțiunea *Complexul sportiv* din 1987, folosind propriul corp pentru a ilustra atitudinea macistă a „omului nou" promovată de propagandă: bărbatul atletic, cetățeanul care corespunde idealurilor olimpice. Estetizarea corpului în consens cu idealul fizic al „omului nou" este o temă amplu prezentă pe agenda propagandei cu principii selective riguroase pentru oglindirea idealurilor socialiste. Propaganda comunistă ia o altă turnură odată cu preluarea modelului nord-coreean de către cuplul Ceaușescu, influență sesizabilă în amplele manifestații publice formate din mii de corpuri orchestrate, din care ies în evidență în acțiunile televizate, mai ales

26 *Ibidem*, p. 160.

27 În perioada de documentare pentru acest studiu am purtat o serie de dialoguri cu artistul.

28 Expoziția *Reportaj: Calamitate* realizată în cadrul celei de-a 6-a ediții a Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală în perioada 4 februarie – 28 martie 2015 la București în spațiul de artă contemporană Aiurart a prezentat aceste serii de lucrări, precum și *Reportajele* (1980–1983) ecologice ale lui Silviu Băiaș, soțul artistei, la rândul său un important grafician. Lucrările acestora au fost prezentate în epoca lui Ceaușescu în țară în cadrul anualelor și saloanelor de grafică și gravură și la nivel internațional în cadrul unor anuale, bienale și trienale. „Xilogravurile axate pe tema Calamităților semnate de Ethel Băiaș fac în primul rând trimitere la mediul politic toxic și la modificarea treptată a peisajului social sub imperiul *poluării* comuniste", se spune în catalogul expoziției, *IEEB6, News Report: Calamity. Ethel and Silviu Băiaș*, București, 2014, p. 89. Gravurile lui Silviu Băiaș reflectă o preocupare ecologică autentică în fața degradării mediului înconjurător, pe care artistul o reprezintă în maniera unor cartografii color asemănătoare cu tehnicile de tipărire ale afișului polonez.

începând cu anii '80, copii, tinere și tineri care puteau corespunde unui anumit ideal estetic al omului nou. Cultul gimnastei dezvoltat după 1975, când Nadia Comăneci câștigă trei medalii de aur și una de argint la Campionatele Europene din Norvegia, urmate de un 10 absolut la Jocurile Olimpice de Vară din Canada în 1976, ajunge să reprezinte un instrument de propagandă semnificativ.

Investigând relația dintre corp și spațiu, corp și timp, Marilena Preda Sânc și-a dezvoltat, începând cu anii '80, interesul pentru o problematică legată de feminitate în pictură, desen, fotografie pentru a-și asuma după 1990 o opțiune feministă, mai ales în video. Meditații asupra unor aspecte ale construcției identitare și asupra relației dintre macro- și micro-univers au inspirat seria de intervenții pe fotografie *Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot* (1983–1985). În lucrările artistei concentrarea asupra corpului este prilejul formulării unor preocupări conceptuale, care capătă o explicită orientare socio-politică în post-comunism, când corpul (cel mai adesea propriul corp) devine un instrument performativ de investigare a unor categorii identitare precum cea de gen (*Among the Cars*, video, 2006; *Daily Diva*, video, 2010), de vârstă (*About Oldnesss*, video, 1995) sau privind propria identitate artistică (*Brief Autobiography*, video, 1998).

***Corp și* environment**

Dacă putem repera câteva exemple relevante în arta românească prin care se abordează relația cu mediul, întrebarea esențială este legată de descifrarea motivațiilor care au determinat interesul pentru mediu în perioada comunistă. Acele câteva exemple relevante aflate la granița dintre corp, gen, artă ecologică și *land art*, chiar dacă nu neapărat definite ca atare în perioada respectivă, pot dezvălui modul în care lucrul cu comunitatea și cu natura intra în dialog cu contextul politic și gândirea artistică.

Cazul Wandei Mihuleac, deja semnalat în legătură cu acțiunea *Secera și ciocanul* din 1974, este relevant ca exemplu al unei acțiuni artistice în natură bazată pe participare colectivă, o posibilă opțiune strategică pentru a convinge autoritățile să aprobe o intervenție cu scop „patriotic". Ideea de lucrare colectivă putea funcționa în favoarea unui demers artistic în aer liber al cărei subiect ar fi riscat să trezească suspiciuni. Acțiunea colectivă a Wandei Mihuleac putea fi citită cu dublu sens: mesajul de suprafață direct compatibil cu idealurile socialiste – edificarea unui „viitor glorios" prin efort colectiv și sacrificiu de sine –, în timp ce în subtext avem de-a face cu o deconstrucție a aceleiași idei. În plus, prin prezența elementului feminin în mijlocul zidurilor, poeticul este inserat în politic. Realitatea ideologic-politizată este dublată de comentariul critic la adresa alienării prin izolare și auto-izolare. Cenzura este dublată de auto-cenzură ca efect al supunerii față de regim. Prezența femeii accentuează paralelismul dintre sacrificiul cerut de forța divină din legenda invocată și sacrificiul de sine cerut de regimul politic comunist. Ambele sunt privite ca relații de putere. Ambele reflectă supunerea și încălcarea principiului liberului arbitru, însă evidențierea individualității contravine principiilor socialiste, pentru care idealul țării este mai presus de individ, iar împlinirea sa este posibilă doar prin forța colectivității. Individualitatea și comunitatea se află adesea în poziții conflictuale în manifestarea lor empirică: în ciuda faptului că la nivel teoretic individul este anulat în favoarea comunității, în realitate comunitatea devine un deziderat de neatins, iar sentimentul de apartenență suferă blocaje cu efecte traumatizante. În consecință, aceste forme de manifestare artistică presupunând o participare colectivă pot fi citite și ca o expresie a rezistenței față de alienare.

Lucrul cu natura și tradițiile au reprezentat o prioritate pentru Ana Lupaș. Viziunea sa originală asupra acțiunilor de tip ritualic privite astăzi ca acțiuni performative a confirmat-o ca pe una din artistele care au dezvoltat de timpuriu un interes pentru manifestări de tip *land art*. Lucrarea sa, ulterior intitulată *Instalație umedă*, a fost întâia dată realizată în 1969–1970 și reluată în 1973, reprezentând o acțiune colectivă cu scop sărbătoresc, o continuare a temei abordate inițial într-o serie de tapiserii intitulate *Covor zburător – Simbol al păcii* din anii '60 și a acțiunilor similare începând cu anul 1964, *Proces solemn*. Intervențiile sale de tip *land art*/artă publică după 1990 au căpătat o altă semnificație, pentru a menționa doar *Monument de cârpă* din 1991, instalat în fața Teatrului Național din București. Ana Lupaș a lucrat cu natura și cu comunități, ceea ce nu era în disonanță cu rigorile socialiste. *Instalație umedă* a fost o acțiune colectivă și simultană a femeilor din satul Mărgău din Cluj, care au întins la uscat pe suprafața unui deal peste 3.000 de metri de cearșafuri albe, material tradițional din casele țărănești. Interesul artistei se îndrepta către capacitatea umană de a recrea constant alte tradiții. Femeile sunt autoarele active ale acestei acțiuni, însă rolul lor domestic nu este pus în discuție, ci îmbrățișat în sprijinul semnificației colective. În cuvintele lui Lucien Lévy-Bruhl, „individul nu este el însuși decât cu condiția

de a fi în același timp și altul. Sub acest nou aspect [...] el este unul și mai mulți deodată [...]. El este deci [...] un adevărat loc de participare."[29] *Proces solemn* urmează același principiu al participării colective, însă de această dată inversat. Dacă pentru *Instalație umedă* un element din mediul casnic a fost scos în afara casei, în *Proces solemn* natura este integrată spațiului domestic. Forme tradiționale rotunde și verticale, simboluri ale continuității, realizate din spice de grâu, sunt instalate în perimetrul caselor țărănești. La o privire atentă găsim în această acțiune o serie de elemente compatibile cu propaganda: munca în colectivitate, spicul de grâu ca element în stema Partidului Comunist Român lângă seceră și ciocan, munca la câmp, însă dublul sens și ambiguitatea care însoțesc astfel de practici artistice și pe care le putem intui în procesul de analiză și interpretare a lucrărilor, dincolo de intenția clar exprimată a autoarei, au reprezentat o cale de minim compromis prin care se putea câștiga o oarecare libertate de exprimare. Pentru Ana Lupaș munca este privită ca „gest", este o formă de comportament ritualic prin repetitivitate: „Eu angajez gesturi care țin de o anumită tradiție consacrată de milenii [...] transfigurate și convertite în act artistic căpătând valoarea simbolică a muncii ca fundament al înseși condiției particulare a omului."[30] Munca devine gest, iar prin reprezentarea sa estetică fiecare individ se simte integrat colectivității umane. Înțelegerea muncii ca parte semnificativă a condiției umane trimite la teoriile marxiste despre muncă și trudă, amplu analizate de Hannah Arendt, pentru care umanitatea omului își găsește împlinirea nu în muncă (ca *animal laborans*), ci în lucru și lucrare (ca *homo faber*). Truda/munca (*labor*) este pentru ea apropiată de natura animală, derivată din necesitate, în timp ce lucrul și lucrarea (*work*) se bazează pe durabilitate și creativitate, iar rezultatul este atât cultural, cât și fizic. În timp ce truda și munca rămân esențialmente private, lucrul/lucrarea este implicit publică, în sensul că are loc într-un mediu al coabitării care este amenințat de activitatea industrială bazată pe producția destinată nevoilor cotidiene. Însă libertatea nu poate fi atinsă prin muncă, ci prin acțiune, pentru că libertatea nu este o condiție interioară, ci un exercițiu public și un principiu activ, o practică în interiorul unei comunități politice.[31] Ana Lupaș transformă „munca" în „lucru" și „lucrare" prin intermediul artei. Mediul privat devine lucru și lucrare voluntară colectivă, desprinsă din rutina efemeră și învestită cu o valoare publică (prin receptare) și memorabilă. Artista inițiază o acțiune, însă nu în termenii definiți de Arendt. Spațiul *Instalației umede* nu este neapărat public. Este un soi de prelungire a spațiului privat în mediul înconjurător, și nu *polis*-ul atenian ca model al comunicării inter-umane.

Fenomenul „descentralizării" activității publice este o caracteristică a perioadei, numeroase evenimente fiind relocate în alte orașe sau în spații retrase, departe de „centru", de focarul propagandistic situat în capitală. Un exemplu elocvent este Ștefan Bertalan[32], pentru care dimensiunea ecologică este una asumată, iar situarea într-un mediu retras o soluție de îndepărtare față de presiunea ideologică. În 1978, Ștefan Bertalan consemnează: „[...] cu toate că pe plan mondial există practici ambientale cu mult înainte ca eu să fac primele încercări la Timiș, cea de a doua etapă, cea actuală, s-a conturat prin consecvență și izolarea imensă în care trăiesc și trăim, fixându-ne asupra biologiei, cea care m-a scos prima oară pentru studiu în fața casei, unde există soare."[33] În 1979, Bertalan inițiază proiectul *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui*. Artistul observă natura și se identifică cu ea într-o înțelegere complexă a relației dintre natură și om, iar descifrarea mecanismelor vieții organice este parte a unui proces intim, care transformă atelierul și casa în natură și natura în atelier. Acțiunile grupului *Sigma* de pe malurile râului Timiș din 1976, urmând inițiativei lui Bertalan din 1972 (*Oraș, ambient natural*), urmăreau procesul de interrelaționare al unor materiale ușoare și minimale cu mediul natural, cu lumina, vântul și apa.

---

29 Lucien Lévy-Bruhl, apud Mihai Drișcu, „Sărbătoarea ca artă", în *Arta*, nr. 2, 1974, p. 8.

30 Interviu cu Ana Lupaș în *Tribuna*, 16 august 1973, p. 5.

31 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 [Ed. rom: *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș, Gabriel Chindea, Cluj, Idea Design & Print, 2007]. A se vedea explicațiile traducătorilor privind opțiunile lor în traducerea termenului *labor* prin *muncă* și a celui de *work* prin *lucru* și *lucrare*, după caz, pentru a echivala în limba română polisemia termenului în engleză, care desemnează „pe de o parte, activitatea de producere a unui obiect, iar, pe de altă parte, rezultatul unui asemenea proces, adică obiectul însuși." „Nota traducătorilor", p. 5.

32 Fondator al Școlii de design și artă experimentală din Timișoara și România, co-fondator al Grupului *111*, primul grup experimental din România (vezi Ileana Pintilie, „Roman Cotoșman 1935–2006", în *Observator cultural*, 21 decembrie 2006. Articol disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/roman-cotosman-1935–2006–2/). Între 1970–1980 a fost membru al grupului experimental *Sigma*. Alături de un grup de artiști și studenți din Timișoara a realizat o serie de intervenții în peisaj, precum cel de la Strungari din 1975. Dimensiunea experimentală a artei sale este legată de abordarea științifică a naturii, influențată de studiile de bionică întreprinse în cercul de bionică condus de profesorul Eduard Pamfil.

33 Ileana Pintilie, *Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce*, Timișoara, Fundația Triade, 2010, p. 72.

Preocuparea pentru ecologie și dimensiunea etică, pe același fond al retragerii din fața mecanismelor ideologice, este vizibilă și în cazul „grupului ecologic de la București", cum s-au auto-intitulat câțiva artiști, printre care Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, care în iunie 1983 s-au alăturat inițiativei internaționale *Messagio Terra*, lansată la Milano la finele anilor '60 de Paolo Barrile. Artiști și artiste din diferite colțuri ale lumii aveau să colecteze pământ și să-l trimită la schimb altora, de aici rezultând un proiect interactiv, în cadrul căruia grupul din România a decis să conceapă o acțiune simbolică pe malurile râului Dâmbovița, pe locul în care se deversau toate deșeurile și sângele de la abatoare, lansând firele de pământ pe traseul purificării.

O privire analitică asupra intersecției dintre gen și *environment* în arta românească dezvăluie o latură axată mai mult pe valorile tradiționale ale feminității, evidente în cazul filmelor Wandei Mihuleac din anii '80, *Corp-peisaj* și *Reconstrucție în peisaj*, care plasează corpul femeii într-un proces de simbioză cu natura. În filmul *Locul – faptă și metaforă*, realizat pentru expoziția cu același titlu de la Muzeul Satului în 1983, liniștea peisajului este tulburată de un bărbat care sacrifică un porumbel alb, acțiune urmată de o viziune a corpului unei femei îmbrăcate în alb, o întruchipare a amenințării la adresa păcii și purității, în care bărbatul simbolizează principiul activ și agresiv, în vreme ce femeia reprezintă principiul pasiv. În esență, genul nu este un subiect politizat în contextul artei românești înainte de 1990, servind doar unor abordări simbolice, prin recurs la temele tradiționale și universale. Opțiunea Wandei Mihuleac și a altor artiști/artiste de a lucra sub aceeași umbrelă conceptuală era tradusă formal prin diverse sisteme teoretice de înțelegere a artei, naturii, realității, cu o densă încărcătură metaforică și filosofică, tolerată de cenzură din pricina vocabularului abscons, greu de decodificat. Wanda Mihuleac scrie, de pildă: „*topos*-ul este comunicarea simbolică a *logos*-ului", iar „sacrificiul uman determină principala celulă a spațiului închis, modelul său germinativ"[34].

Analiza fenomenului artistic în contextul problematicii ecologice la intersecția cu genul și politicul duce la concluzia că interesul pentru mediu a fost îmbrățișat pentru că a reprezentat o modalitate de a produce artă în afara presiunii regimului, mai degrabă decât dintr-un interes real față de ecologie. Natura a fost cadrul convenabil pentru comportamente artistice alternative și pentru realizarea unor acțiuni al căror înțeles este uneori ambiguu, greu de calificat în prezent ca pe deplin asumat sau premeditat. Calificarea acestor acțiuni ca *eco-art* în accepțiunea sa contemporană este problematică, având în vedere inexistența unui cadru teoretic lămuritor și posibila inadecvare între intenția acțiunilor în peisaj la acea vreme și miza artei ecologice, în absența unui mesaj explicit, implicând o atitudine responsabilă a omului față de mediul înconjurător. Acțiunile în peisaj sunt expresia intereselor pentru discursul conceptual, transferat în natură acolo unde elementele de lucru depășesc cadrul artificial al interioarelor.

Feminism/gen și putere

Genul este un vehicul important al politicilor socialiste și post-socialiste. „Genizarea" miturilor naționale și tendința naționalistă de a subordona corpul femeii renașterii naționale sunt elemente-cheie de înțelegere a mecanismelor puterii acolo unde ele sunt preluate în discursul vizual. Exemplul discutat anterior al acțiunii colective *Secera și ciocanul*, inițiată de Wanda Mihuleac, este încă o dată relevant pentru dimensiunea identitară multiplă: identitate națională, identitate colectivă, identitate de gen. Chestiunea localismului, a realităților socialiste dinainte de 1990 și „cazurile speciale" (cum este și România) pot contribui la clarificarea cadrelor estetice și conceptuale ale eventualelor direcții de gen și feministe din acest areal. Tendința postmodernă, încă actuală, de a oscila între cele două categorii teoretice – *feminism* și *gender* – are consecințe la nivelul conștiinței politice în civilizații aflate pe teritorii fragile, afectate de ideologiile comuniste, dar și de noile ideologii occidentale. Dezbaterea în jurul feminismului și a genului în termenii unor categorii flexibile e însoțită de riscul relativizării altor concepte, precum *femei*, *drepturile femeilor* și/sau *interesele femeilor*. Chiar dacă putem accepta relativizarea genului și a canonului feminist, această negociere terminologică nu ar trebui să funcționeze împotriva paradigmei în discuție, amenințată de disoluție într-o astfel de abordare. „În ciuda dimensiunii sale critice față de discursul patriarhal, postfeminismul rămâne complice al practicii patriarhale [...]. Dar în timp ce relativismul radical al postmodernismului duce la paralizie politică, crescuta sensibilitate la

34 Wanda Mihuleac, „Spații subiective", în *Arta*, nr. 10–11, 1982, pp. 26–27.

diferență în feminism se combină cu un ideal al unității (Lovibond, 1989)[35] care constituie o garanție a faptului că scopul politic nu va fi niciodată eclipsat."[36] Abordarea genului și a feminismului în afara contextului socio-politic determină evacuarea semnificațiilor și rolului feminismului, precum și reducerea genului la o categorie estetică, ceea ce se apropie de miza sistemului patriarhal. Gândirea apolitică asupra artei acolo unde tocmai regimurile politice influențează și modelează mentalități și idei este o consecință a înclinației spre universalism și a dorinței de escapism din sfera ideologică. Modul în care rolurile de gen au fost distribuite în timpul regimului Ceaușescu este un subiect important în analiza unor situații în care puterea politică este răspunzătoare pentru construcția tipologiilor ideologice feminine și masculine, în dublu sens: pe de o parte, în ce privește relația cu experiența corpului, iar pe de alta, prin consecințele asupra definirii sociale a locului celor două categorii de gen (în sens generic, căci nu se poate formula, când ne referim la perioada pre-1989, un discurs plural despre gen, luând în considerare și orientările LGBTQIA) și opozițiile și interacțiunile culturale dintre acestea.

Direcțiile teoretice contemporane în studiile de gen, cum ar fi „critica matricială a falocentrismului" dezvoltată de Bracha Ettinger[37] în anii '90, ulterior de Griselda Pollock[38] și Catherine de Zegher[39], vorbesc despre o feminitate apriorică, o matrice feminină primordială, reprezentată iconografic ca o femeie în ultimul stadiu al sarcinii, o imagine puternică în combaterea paradigmei binare a gândirii falocratice. Redefinirea feminismului de pe poziția feminității într-o viziune utopică a „degenizării diferenței" și a incluziunii pare să ofere doar soluții de ordin teoretic pentru secolul XXI și mai puțin pentru realitatea empirică, în care excluderea, marginalizarea, violența, deconstrucția, alienarea sunt la fel de vizibile. Este, așadar, mai mult ca oricând necesară luciditatea analitică.

Deși problematica feministă nu a reprezentat o prioritate pe agenda artistelor înainte de 1990, pot fi identificate aspecte legate de identitate, feminitate și explorarea corpului. În opoziție cu modelele feminine impuse ideologic, Geta Brătescu este interesată de explorarea propriei identități feminine, corporalitatea și elementele corpului său (mâinile sau capul) devenind semnificanți ai introversiunii; în lucrările ei, subtilitățile ludice îmblânzesc profunzimea conceptuală a autoreflexiei. Autoportretele Getei Brătescu pot fi considerate, într-un sens, exemplificări ale „sinelui performativ" despre care vorbește Judith Butler[40], doar că această dimensiune performativă în obiect, desen, fotografie și film nu atinge sfera socială și politizată a genului, ci documentează un parcurs conceptual și estetic, susținut în egală măsură de scrierile artistei. Lucrările Getei Brătescu nu reflectă poziția sa anti-feministă declarată; avem de-a face cu o atitudine apolitică prin excelență, compatibilă cu deconstrucția postmodernă a feminității prin actul performativ al depersonalizării, auto-dispersării în favoarea esențializării (acțiunea *Către alb*, 1976). Autoreprezentarea poate opera ca instrument al construcției identitare în contextul unui discurs de autolegitimare în fața identităților false proiectate de canonul masculin. Din acest punct de vedere, lucrările artistei apar în contrast cu pozițiile feministe, având în vedere că portretele sale nu sunt politizate și nici realizate ca reacție față de privirea masculină. Dar scopul artei feministe este de a încuraja artistele să se exprime, să își găsească propriile voci și chipuri, să găsească soluții alternative și personale de lucru și, privită în ansamblu, opera Getei Brătescu dă formă concretă acestor principii.

Ana Lupaș este autoarea unei cărți poștale cu imaginea unui fetus într-un borcan; intitulată *My Baby*, lucrarea multiplicată sub formă de carte poștală a fost prezentată și distribuită în 1982 la Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, într-un context mai amplu dedicat activității artistei. Această carte poștală, care însoțea invitația oficială din partea muzeului la întâlnirea cu artista, constituia încă un element artistic pe lângă celelalte prezentate în cadrul Trienalei de la Lausanne: seria *Cămășilor de identitate* (1969), *Preliminarii pentru un mormânt rotund* (1978), un *performance*, trei cărți-obiect. Considerată autonom, cartea poștală făcea trimitere la „enclavizarea" din timpul regimului Ceaușescu, însă poate intra în discuție și problema dreptului de reproducere încălcat abuziv prin

35 Sabina Lovibond, „Feminism and Postmodernism", în *New Left Review*, nr. 178, 1989, pp. 5–28.

36 Liz Bondi, „Feminism, Postmodernism and Geography: Space for Women?", în Linda McDowell, Joanne P. Sharp (ed.), *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*, New York, Routledge, 1997, p. 67.

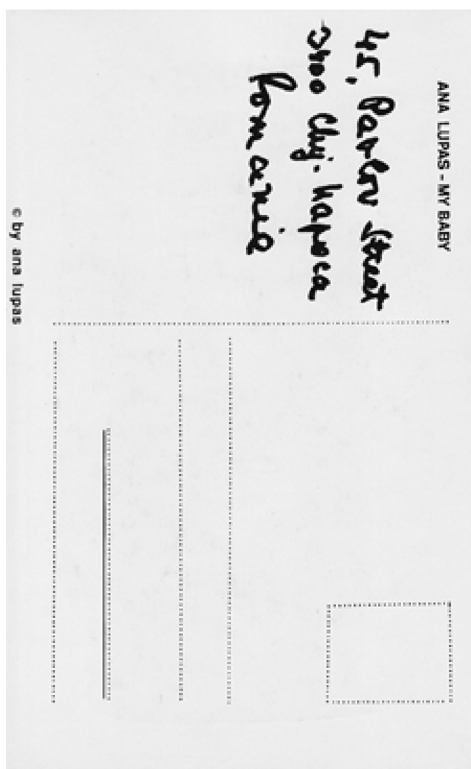
37 Bracha Ettinger, *The Matrixial Gaze*, Leeds University, Feminist Arts and Histories Network, 1995.

38 Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London and New York, Routledge, 1996.

39 Catherine de Zegher, Griselda Pollock (ed.), *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*, Ghent, ASA Publishers, 2011.

40 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.





Ana Lupaș, *My Baby*, 1982
Carte poștală
Credit fotografic: Ana Lupaș

interdicția legislativă a avortului; dar această dimensiune, posibil autoreferențială, este negată în prezent de artistă. Faptul că aceste cărți poștale au fost distribuite în contextul prezentării unei artiste din estul Europei comuniste într-o țară din Europa occidentală le putea face să funcționeze ca discurs politic, de amendare a unui sistem care își trata populația ca pe o masă mută și lipsită de apărare, de critică a izolării și marginalizării cetățenilor.

Privind toate aceste practici artistice alternative de pe poziții mai degrabă apolitice, fără angajament, putem încerca să identificăm motivațiile de ordin plural din spatele acestora:

1. ca atitudine împotriva artei oficiale;
2. consecință a auto-cenzurii, care determina natura echivocă a mesajului; frustrările politice rămân în subconștient determinând o discontinuitate/ruptură între intenție și rezultat;
3. decizie lucidă pentru a preveni orice conflict cu cenzura;
4. absența conștiinței politice și a perspectivei schimbării politice;
5. frica și lipsa exercițiului solidarității la nivel de protest.

O atitudine polemică tacită le oferea artiștilor/artistelor posibilitatea de a experimenta în intimitatea atelierelor și spațiilor domestice. Pe de altă parte, izolarea tipică atitudinii artistice față de lumea exterioară este la fel de relevantă, în anumite cazuri laboratorul privat și autosuficient fiind locul ideal în care se consumă actul creativ. Fără a produce artă de propagandă, artiștii/artistele puteau face afirmații cu iz propagandistic: în revista *Arta*[41], Wanda Mihuleac scrie: „Mai mult ca oricând – spunea tov. N. Ceaușescu – omenirea are nevoie de gândire creatoare, de oameni care să judece, să reflecteze, să-și exprime părerea despre noile procese sociale. Este deci de datoria noastră a tuturor și implicit a artiștilor tineri să judecăm, să reflectăm în sensul întrupării progresului."

Înțelegerea modului în care dictatura funcționează în relație cu arta poate prilejui identificarea unor aspecte aparent paradoxale, dar care fac posibile demersuri estetice alternative printr-un

41 *Arta*, nr. 4, 1974, pp. 4–5.



Ion Grigorescu, *Suprapuneri*, 1979
Fotografie color
Credit fotografic: Ion Grigorescu

soi de duplicitate despre care am vorbit deja, un „colaboraționism" de suprafață, dublat de o convingere antisistemică subterană. Dictatura poate fi autocrată și în egală măsură colectivă și constituie, prin sistemele ei moderne de reprezentare, polul opus al democrației, deși o astfel de perspectivă este prea simplistă, pentru că exclude pluralitatea modurilor în care funcționează dictatura, așa cum subliniază Giovanni Sartori[42]. Putem repera tipologii dictatoriale active nu doar în regimuri socialiste din estul Europei, însă dictatura în est și implicit în România este înțeleasă prin disocierea față de valorile democratice în înțelesul lor occidental și această receptare nu s-a modificat radical în post-comunism: „în conștiința colectivă a europenilor, identitatea europeană este în primul rând raportată la cultura occidentală"[43], încurajând nenumărate prejudecăți față de cei/cele care au trăit și trăiesc în acest areal. Corpul uman reflectă normele, procesul de disciplinare, precum și atitudinea împotriva normelor și supunerii față de practicile dictatoriale. Dacă arta oficială presupune postúri eroice și agresive ale corpului, vizibile mai ales în timpul defilărilor colective în fața dictatorului, arta alternativă face loc apariției unor corpuri nesupuse. „Din această perspectivă, corpul gol al artistului apărea ca o modalitate de încălcare a normelor și a ordinii oficiale, o reprezentare provocatoare al cărei mesaj ‚subtil' trebuia eliminat. Astfel cenzura care funcționa în instituțiile care organizau expoziții respingea tot ceea ce putea trezi suspiciuni și nu se conforma normelor impuse de stat. În aceste condiții, explorarea corpului și limbajul goliciunii au devenit autentice ‚gesturi eroice', egale cu o implicare politică, o reacție împotriva poziției oficiale. Această situație particulară, diferită de cea din țările socialiste cu un sistem socialist mai lax (ex-Iugoslavia, Polonia), a condus la izolarea artiștilor care au experimentat cu limbajul corporal și la privarea lor de dreptul de a se exprima public."[44] Autoarea, Ileana Pintilie, caracterizează situația particulară a României comuniste, însă, în opinia mea, a vorbi de „gesturi eroice" și a echivala anumite lucrări alternative cu asumarea unei poziții politice este o interpretare exagerată. De fapt, abordarea apolitică a artiștilor alternativi este în continuare reprezentativă pentru mulți artiști activi în regimuri dictatoriale. Artistul chinez Ai Wewei reflectă o gândire politică contradictorie. El nu se consideră artist politic: „Cine a mai auzit de un om de afaceri politic sau de o infirmieră politică? Oare nu există decât două feluri de artiști?"[45] și cu toate acestea definește ce înseamnă să fii artist politic: „Pentru mine un artist politic este acela care, aflând că unul din colegii săi a dispărut, întreabă măcar ce i s-a întâmplat. Asta e politic, nu-i așa? Când am dispărut, doar câțiva artiști și-au manifestat

---

42 Giovanni Sartori, *Theory of Democracy Revisited*, Chatham, New Jersey, Chatham House Publishers, 1987, p. 74.

43 Martina Pachmanová, „In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory", apud Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Central Europe*, Köln, Walther König, 2010, p. 46.

44 Ileana Pintilie, „The Public and the Private Body in Contemporary Romanian Art", în *ARTMargins*, 2007, text disponibil la: http://www.artmargins.com/index.php/about-artmargins/editorial-staff/111-articles/articles/120-the-public-and-the-private-body-in-contemporary-romanian-art-.

45 Interviu cu Ai Weiwei, în *artpress*, nr. 387, martie 2012, p. 39 [tr. ed].

preocuparea față de soarta mea."[46] Privind relația contrastantă dintre „a fi disciplinat" și „nedisciplinat", Ileana Pintilie afirmă că „Problematica corpului uman, preluată ca un limbaj artistic universal, se confruntă în spațiul central și est-european cu ideologia comunistă alimentată de un ideal de perfecțiune caracteristic pentru societățile totalitare. De aceea corpul mutilat, agresat, contorsionat, fragmentat a reprezentat, ca și nudul masculin, ideea de protest politic, de contestare a acestui ideal arbitrar de frumusețe și de echilibru, instaurând exemplul excepției, al corpului ‚nedisciplinat' în comparație cu corpul ‚disciplinat'."[47] În același context, Caterina Preda afirmă: „[…] dictatura caută să domesticească artistul pentru că prin puterea simbolică pe care o deține el poate ajuta la consolidarea regimului. Dacă nu va putea fi disciplinat, artistul va fi printre primii persecutați sau eliminați."[48]

În România, prezența „corpului nedisciplinat" în spațiul public, dincolo de manifestările artistice, este limitată la câteva exemple: scriitorul Paul Goma, profesoara Doina Cornea, matematicianul Mihai Botez, inginerul Radu Filipescu și alți câțiva, în mare parte voci singulare. Dacă au existat inițiative colective, ele au fost înăbușite rapid și abrupt: în 1979 un grup de muncitori a creat Sindicatul Liber al Oamenilor Muncii din România, anihilat în două săptămâni; iar în 1977 un grup 35 000 de mineri din Valea Jiului au intrat în grevă, dar au fost opriți rapid.

Modul în care societățile socialiste au înțeles libertatea include o latură psihologică, aparent paradoxală: în ciuda lipsurilor, traiului indecent, se dezvoltă adaptabilitatea, compromisul ca normă, binele ca formulă de supraviețuire prin satisfacerea nevoilor primare. Comportamentul apolitic este în mare parte un fenomen traumatic și post-traumatic la scara societății. Această atitudine nu poate fi însă evaluată în afara sistemului politic, având în vedere faptul că nu se poate vorbi de opoziția politic/apolitic decât într-un sistem care le presupune coexistența.

Trebuie subliniat faptul că procesul interiorizării artistice în cazul artiștilor români în epoca socialistă avea loc pe fundalul frustrărilor generate de cenzură și autocenzură. Unii artiști precum Horia Bernea, Ion Bitzan (probabil cel mai interesant caz de duplicitate), Constantin Flondor, Christian Paraschiv, dar și artiste ca Wanda Mihuleac, Ana Lupaș și altele integrau semnificații arhetipale în discursul artistic. Magda Cârneci observă: „Presiunea exterioară, socială și politică, se convertește în cazul lor într-un tropism cultural regresiv sau interiorizant, focalizat pe regăsirea unor arhetipuri vizuale consacrate spiritual de vreme îndelungată, capabile de aceea să se sustragă ‚căderii în istorie' și ingerinței politicului."[49]

Perspectiva generală asupra situației artistice sub comunism în România nu poate face abstracție de efectele atitudinilor defensive ale celor care nu se supun rigorilor sistemului, fără a le nega totodată, iar activitatea în mediul privat are conotația „unicul răspuns onorabil și necompromițător dat unui sistem compromis public."[50] „O asemenea strategie poate fi citită ca o formă de fugă, de evaziune din real, dar poate fi interpretată mai degrabă ca o modalitate de a construi un spațiu alternativ celui public, o cale de a dezideologiza și de a personaliza existența".[51] Rezistența față de ingerințele ideologice deschide discursurile artistice către alte materialități, soluții vizuale și conceptuale. Artiștii/artistele fac apel la *mail art*, o modalitate de a intra într-un circuit internațional, de a realiza un schimb cultural și stabili un mod de comunicare cu alte teritorii. Putem vorbi despre o „estetică a sărăciei"[52] într-un mediu artistic în care, având în vedere precaritatea existenței și accesul limitat la anumite materiale, tehnologic vorbind, nu s-a putut dezvolta o activitate în zona filmului (exceptând cinematografia), cu câteva excepții notabile (super 8 sau 15 mm): Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Constantin Flondor, grupul *Sigma*, Radu Igazság, *kinema ikon* și grupul implicat în *House pARTy*. Cu toate acestea, producția artistică nu este mai puțin valoroasă și relevantă pentru înțelegerea dimensiunilor estetice și politice (poezia politicii) dependente de fundalul ideologic în care acestea s-au construit, iar procesul de reinterpretare, de

46 *Ibidem*.

47 Ileana Pintilie, *Mitologii terestre: corpul și limitele sale*. Text disponibil la: http://www.zonafestival.ro/ro/texte/sim3_mitol.htm.

48 Caterina Preda, *Dictators and Dictatorships: Artistic Expressions of the Political in Romania and Chile (1970s–1989) No paso nada…?*, dissertation.com, Boca Raton, Florida, 2010, p. 7 [tr. ed.].

49 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 144.

50 Svetlana Boym, „From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia", în *Representations*, special issue *Eastern Europe Before and After 1989*, nr. 49, iarna 1995, apud Magda Cârneci, *ibidem*, p. 150.

51 Magda Cârneci, *ibidem*.

52 Expresie lansată de Călin Dan. Vezi „Estetica sărăciei", în *Experiment în arta românească după 1960*, p. 101.

contextualizare a trecutului sub umbrela direcțiilor post-socialiste activează un aparat teoretic substanțial, care solicită nu doar atenția față de decodificarea iconografiei artistice, ci față de întreg limbajul poetic-politic din spatele acesteia.

Politicile corpului după 1990. Demolarea zidului și experiența spațiului public

Dacă înainte de Revoluția din 1989 spațiul privat putea reprezenta un spațiu al gândirii libere și al unei activități artistice alternative, după 1990 frustrările interioare s-au putut articula și reconfigura în spațiul public, luat în stăpânire prin diferite acțiuni și manifestări de tip *performance*, chiar dacă în această perioadă de tranziție spațiul public este afectat de noi ingerințe ale puterii. Variate monumente și sculpturi, embleme simbolice naționale, eroi și eroine ocupă rapid peisajul urban. Discursul patriotic oficial declanșează mișcări de stradă în Piața Universității, împotriva regimului Iliescu, perceput ca o prelungire a regimului trecut sau, în cel mai bun caz, ca un „comunism cu față umană". Manifestațiile de amploare sunt în cele din urmă sufocate de putere, care solicită sprijinul minerilor, un subiect delicat și în același timp incitant pentru arta contemporană a anilor '90.

Odată cu democratizarea limbajelor artistice se dezvoltă un interes accentuat pentru lucrul în grup: *subREAL*[53], *Euroartist București*[54], *2D*[55], *Rostopasca*[56] și altele. Tendința de asociere în grup (excluzând cele câteva cazuri particulare discutate) pare să compenseze absența generală a comportamentului public de tip colectiv și a activismului civic înainte de 1990. Festivalurile de *performance* în diferite orașe aduc în atenție represiunile politice din trecut, precum și situațiile sociale și interesele artistice curente. Festivalul de artă Zona a fost inițiat la Timișoara în 1993 de criticul și curatoarea Ileana Pintilie și s-a concentrat de-a lungul celor cinci ediții[57] asupra problematicii Estului European, cu scopul de a conferi vizibilitate unor artiști capabili să exprime public resorturile și consecințele procesului de izolare comunistă. Acest festival este considerat de Ileana Pintilie „un proiect regional cu problematici regionale, dar cu ecouri și deschidere internaționale"[58]. După 12 ani de experiență cu acest festival, Ileana Pintilie interoghează posibilitățile de a exprima perspective alternative prin *performance*-urile din cadrul festivalului față de stereotipurile culturale promovate de media internaționale, modelul Uniunii Europene și activismul artistic în contextul actualității socio-politice.[59]

Ütő Gusztáv și Baász Imre sunt inițiatorii și organizatorii festivalului AnnArt (Festivalul Internațional de Artă Vie), Lacul Sfânta Ana, între anii 1990–1999, primul festival de *performance* din România cu deschidere internațională.

Inițiat de artistul Matei Bejenaru la Iași în 1993, Festivalul de *performance* Periferic se transformă în Bienala Periferic în anul 2003, promovând creația artistică locală și colaborări cu artiști și curatori din mediul internațional. Matei Bejenaru este el însuși un artist important, cunoscut în anii '90 pentru interesul său față de problemele sociale și activism. Discursul său este în primul rând axat pe consecințele ideologiei naționale asupra tranziției și construirii pieței de muncă, un sistem „genizat", cu identități influențate de rigorile patriarhatului modern.

Anii '90 pun accent pe explorarea corporalității și dimensiunii sale socio-politice în acțiuni și *performance* axate pe instrumentalizarea corpului ca oglindă a experiențelor traumatice, personale/colective. Atitudinea față de politicile de stat, reprimarea politică și socială sunt activ exprimate într-o decadă la granița dintre memoria trecutului și dezorientarea prezentului. Practica de tip performativ s-a dovedit a fi o metodă de confruntare și de abordare a unor acute subiecte sociale, politice și culturale. Pentru arta cu dimensiune feministă această practică este relevantă datorită implicațiilor ei socio-politice și ca strategie de a înfrunta privirea masculină sexualizată care convertește subiectul în obiect: „Recurgând la tactici șocante vizual și verbal, artiste femei au conferit vizibilitate unor astfel

---

53 Grupul a fost fondat în vara anului 1990 de Călin Dan și Dan Mihălțianu, integrându-l ulterior pe Iosif Király. După câțiva ani, în 1993, Dan Mihălțianu părăsește grupul în favoarea unei cariere personale.

54 Teodor Graur și Olimpiu Bandalac, între 1994–1996.

55 Aurora Dediu și Mirela Dăuceanu, între 1994–1997.

56 Angela Bontaș, Nicolae Comănescu, Dumitru Gorzo, Alina Pențac și mai târziu Alina Buga, Florin Tudor și Mona Vătămanu, activ între 1997–2001.

57 Ultima ediție a avut loc în 2005–2006.

58 Ileana Pintilie, Zona Art Festival web-site. Informație disponibilă la: http://www.zonafestival.ro/ro/index.htm.

59 *Ibidem*.

de atrocități, evidențiind perspectivele femeilor asupra violențelor cărora le-au fost victime. Aceste lucrări arată cât de eficace poate fi corpul feminin în *performance*, când respinge rolul ‚normativ' de obiect ispititor al dorinței masculine."[60] Estul Europei nu a putut conștientiza și dezvolta în mod coerent această direcție tipică *mainstream*-ului feminist, însă a putut articula o problematică specifică, pe fondul interacțiunii între genuri și putere.

Lia Perjovschi, în acțiunea sa din 1991, *Nameless State of Mind*, când a parcurs în mers spațiul unde s-a declanșat revoluția la Timișoara cărând propria umbră realizată din textile și hârtie, „se mișca în relație cu circumstanțele istorice și politice actuale ca subiect în proces"[61]. În același an, ea performează în cadrul Taberei Internaționale Experimentale de la Costinești *Prohibited Area to Any External Utterance* și mai târziu, în 1993, la Zona Art Festival, *Lupt pentru dreptul meu de a fi diferită*, aducând în atenție aspecte ale diferenței, duplicității, alienării, libertății de exprimare a indivizilor „blocați între identitatea națională și politicile internaționale"[62]. Dan Perjovschi își tatuează „România" pe braț în 1993 la Zona Art Festival, pentru a îndepărta acest tatuaj în 2003, la Kassel. Alți artiști, ca Rudolf Bone (*Pentagrama*, Zona, 1993), Ștefan Bertalan (*O encefalogramă politico-ecologică*, Zona, 1999), Suzana Fântânariu (*Întâlnire cu necunoscutul*, Zona, 1993), Teodor Graur (*Vorbind Europei din Europa*, Zona, 1993), Sorin Vreme (*Mâine păsările vor cânta din nou*, Zona, 1993), Ciprian Chirileanu, care inițiază primul *performance* în *Penitenciar* (Timișoara, 1999) și mulți alții au fost evident marcați de trecutul recent în România. Dan Mihălțianu semnează lucrarea video *La révolution dans le boudoir*, prima dată prezentată în cadrul Festivalului Zona în 1999; Marilena Preda Sânc este interesată de mecanismele de putere și de manipularea prin mass-media în *Algoritmii de putere*, 1995. Instalațiile și acțiunile grupului *subREAL* (Călin Dan, Dan Mihălțianu și Iosif Király) filtrează trecutul prin datele prezentului și adresează o critică ironică clișeelor internaționale care vizează România, precum și discursului național oficial (seria *Draculaland*, 1993–1995).

Este evident că dinamismul caracteristic anilor '90 nu mai este posibil astăzi, datorită schimbării paradigmelor culturale și socio-politice și „internaționalizării artei"[63]. Ideologiile post-socialiste, noile granițe și moduri de operare ale cenzurii, regulile consumismului ocupă teritoriul de reflecție al societății, care aproape că evacuează urgența memoriei sau acceptă necritic mistificarea. Reconstrucția istoriei sau deconstrucția ei în manieră postmodernă produce reacții în rândul artiștilor, un exemplu fiind instalația grupului *subREAL*, *Art History Archive Deconstruction*, realizată la Berlin în anul 1995, care consta într-un spațiu complet ocupat cu mii de fotografii alb/negru de dimensiuni variabile, însoțite de o intervenție de sunet, vocea unei femei care pronunța nume de artiști. Această arhivă era a revistei *Arta*, intrată în colaps după 1990. Instalația ridica problema situațiilor incontrolabile după o perioadă de control asupra informației, a mutațiilor în procesul de consemnare a istoriei și a interferenței cu filtrele culturale și ideologice de selecție și interpretare. În opoziție cu proiectul modernist liberal burghez, întemeiat pe progresul tehnologic și social, proiectul modernist socialist „a fost edificat întâi de toate pe ideea de progres politic revoluționar, ducând prin dictatura proletariatului și sistemul birocratic de management spre utopia unei societăți fără clase."[64] În faza post-industrială incompatibilitatea dintre cele două direcții declanșează haos.

Pe fondul realităților de tranziție de la începutul anilor '90 din România, văzute ca o ipostază provocatoare a post-modernității[65], o expoziție în jurul relației dintre sexualitate și genialitate își ia inevitabil ca țintă conservatorismul local. *Sexul lui Mozart* din 1991, curator Călin Dan, a pus în evidență desconsiderarea sexualității în societatea românească, iar acest lucru era consecința unei perioade responsabile pentru modelarea un anumit tip de mentalitate față de nuditate și expresia corporală. „Respingând sexualitatea geniului, morala comună confirmă încă o dată o îngrijorătoare repulsie față de minoritate, de diferență."[66] Sexualitatea (spre a nu mai vorbi de pornografie) era un subiect tabù în

---

60 Stacy Schultz, „Naming in Order to Heal and Redeem: Violence Against Women in Performance", în *n.paradoxa – international feminist art journal*, vol. 23, *Art Activism*, 2009, p. 43 [tr. ed.].

61 Kristine Stiles, „Shadows in a Vertical Life", în *AmaLIA Perjovschi*, catalog, Cluj, Idea Design & Print, 1996, p. 3.

62 *Ibidem*, p. 8.

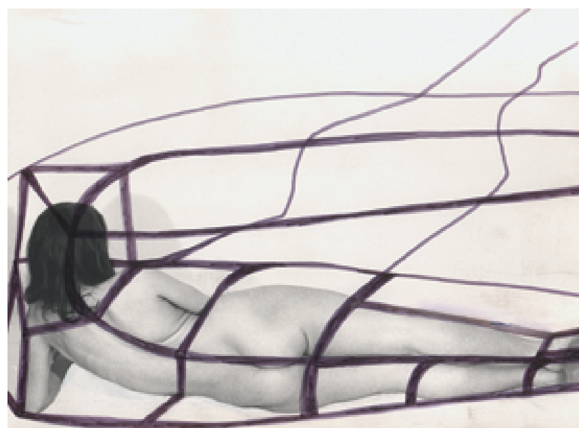
63 Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, p. 49.

64 Miško Šuvaković, „Art as a Political Machine", în Aleš Erjavec, *ibidem*, p. 92 [tr. ed.].

65 Adrian Guță, *„Riders on the Storm' – Performance Art* în România între 1986 și 1996", în *Experiment*, p. 86.

66 Călin Dan, „Sexul la Mozart și la alții", în *Arta*, nr. 1, 1992, p. 29.

societatea socialistă și doar câțiva artiști au avut curajul să o exploreze înainte de 1990 (ca discurs privat), ca Ion Grigorescu în fotografie și film (*Feminin/Masculin*, 1976, *Box*, 1977), Marilena Preda Sânc în fotografie (*Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot*, 1983–1985), Teodor Graur în fotografie (*Amintirea navei*, 1987) sau Christian Paraschiv în picturile sale cu nuduri, cenzurate în anii '80 (*Feminin/Masculin*, ulei pe pânză, 1982). Wanda Mihuleac a contribuit semnificativ la promovarea practicilor artistice dedicate explorării corpului, organizând în 1975 evenimentul *Corpul Uman* la Atelier 35 și la Facultatea de Medicină din București, și ulterior, în 1982, *Expresia corpului uman* la Sala Kalinderu din București.



Marilena Preda Sânc, *Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot*, 1983–1985
Intervenție pe fotografie
Imagine reprodusă prin amabilitatea artistei

Tabù-ul în jurul semnificațiilor relației cu corpul uman introduce problema alterității, cvasi-absentă în strategiile de construcție a „omului nou". „Toleranța românească e un loc comun primejdios, vehiculat de o societate ce nu recunoaște nici homosexualii, nici prostituția, nici bolnavii de SIDA, nici handicapații. O societate pentru care statisticile sunt doar un instrument propagandistic refuză implicațiile faptului că șomajul atinge în special femeile, că agresiunea sexuală e monedă curentă în relațiile de serviciu, că violența socială își are sursa și într-o imposibilitate instituționalizată de a descărca energiile sexuale etc."[67]

Cu sprijinul Centrului Soros pentru Artă Contemporană, în anii '90 a avut loc o serie de proiecte de artă contemporană menite să încurajeze lucrul cu noile tehnologii. Sub semnătura curatorială a lui Călin Dan, *Ex Oriente Lux*[68] în 1993 și *0101010101…*[69] în 1994 au încercat să provoace zona de confort a artei tradiționale românești prin configurarea unui teritoriu participativ și incluziv, în care noile media reprezintă soluția crizei interne a artei autohtone[70], iar izolarea culturală coagulată în jurul unui estetism academic contemplativ poate fi depășită prin investigația socială. Deși mediul artistic local nu era pregătit pentru o astfel de abordare, proiectele rezultate au exemplificat un important exercițiu de gândire și creație alternativă. Fără *know-how* în dezvoltarea unor proiecte sociale axate pe dialog, pe contactul direct cu oameni, cu comunități, instituții, ca și în utilizarea noului instrumentar tehnologic, au apărut la suprafață tensiuni între valorile contemporane și cele tradiționale. Experiența unei realități diferite înainte de 1990 a făcut dovada absenței comunicării sistematice, dialogului informal și interesului pentru instrumentele neconvenționale și alternative de lucru. Efectele „triplei traume" a societății noastre, semnalate de Andrei Pleșu – comunism, schimbarea violentă a puterii politice și libertatea – obligă la meditația asupra consecințelor acestei ecuații în conștiința colectivă, dar și în rândul cetățenilor din mediul aparent „incluziv" și deschis al artei[71]. Anca Oroveanu identifică o dublă consecință a izolării artistice: explorarea profundă a propriului discurs și detașarea de realitatea imediată, la care

67 *Ibidem*.

68 Expoziția a avut loc în perioada 24 noiembrie–20 decembrie 1993 la Sala Dalles.

69 Expoziția a avut loc în perioada 2–6 noiembrie la Muzeul Țăranului Român din București; au participat: Călin Dan, Sandor Bartha, Horia Bernea, Ștefan Bertalan, Marcel Bunea, Alexandru Chira, Egyed Judit, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Radu Igazsag, Gheorghe Ilea, Intermedia, Iosif Király, Rudolf Kocsis, Eugenia Pop, Marilena Preda Sânc, Adrian Timar, László Ujvárossy.

70 Călin Dan, *0101010101…*, catalog, București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1995, p. 9.

71 Andrei Pleșu, în *Ex Oriente Lux*, catalog, București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1994, pp. 7–12.

contribuie și anii de formație academică, responsabili pentru modelarea unor comportamente artistice atașate tradiției, care se află ulterior în clivaj cu arta contemporană[72].

Un moment important în contextul anilor '90 a fost expoziția coordonată de Alexandra Titu, însoțită de catalogul cu același titlu, *Experiment în arta românească după 1960*. Expoziția a avut loc în anul 1997, urmărind o complexă evaluare din perspectivă experimentală a „aproape 40 de ani din istoria artei românești contemporane, marcați de tot ceea ce înseamnă determinism istoric, context geopolitic, relația cu propriile tradiții și cu modelele generate și difuzate de centrele culturale ale lumii moderne"[73]. Acest amplu catalog este, pentru moment, singurul document unitar de cercetare și documentare a patru decenii de artă românească în relațiile sale provocatoare cu experimentul și mediile alternative de producție artistică.

Concluzii

Reperarea unor coduri vizuale pentru arta românească produsă ca alternativă ideologică și estetică în socialism și postsocialism implică un întreg aparat analitic ghidat de reperele „înainte și după", atent însă nu numai la detectarea rupturilor, ci și la cea a fenomenelor de continuitate.

Bilanțul artei românești în acest context identifică situații în care conștiința politică inhibată a subiecților trebuie înțeleasă ca o consecință a mecanismelor de putere, iar ulterior exhibarea publică programatică, în care corpul este mediul de asumare a raporturilor sociale și a tensiunilor de împăcare și reconfigurare a memoriei, poate fi diagnosticată ca un proces de explorare a libertății, în condițiile în care efectele trecutului recent nu au fost încă evacuate, cum n-au fost evacuate nici remanențele lui în educația estetică.

A scrie istoria s-a dovedit adesea a fi un proces de mistificare și omisiune. Mecanismele de putere determină constant rescrierea istoriei în funcție de interesele ideologice sau de putere, iar istoriile alternative, teoriile cu agendă politică sunt o realitate permanentă în procesul de consemnare, istorisire și interpretare istorică. Instrumentalizată de ideologie, „istoria devine, din obiect, subiect, materie modelabilă și modelată conform viziunii finaliste propovăduite"[74], arată Vlad Georgescu. Însă, continuă el, „[...] trecutul nu poate fi astfel, el reprezintă un dat obiectiv, care nu se poate modela continuu fără primejdia compromiterii atât a istoriei, cât și a politicii."[75] Precauțiile necesare în aducerea la suprafață a mecanismelor de depolitizare, a comportamentelor de tip *in-between*, la granița dintre acceptarea aparentă, „strategică" a unui context politic și acceptarea lui în substanța sa, ne pun în fața unor contradicții. Ori tocmai deslușirea acestor contradicții poate conduce la concluzii relevante asupra evoluției contextuale a societăților în socialism și capitalism și/sau neo-colonialism, a practicilor artistice materiale și imateriale din acest areal și a dinamicii lor în raporturile cu puterea politică, puterea instituțională, puterea interpersonală. Arta este parte integrantă a acestui sistem; dar practicile artistice nu sunt doar o oglindă a contextelor socio-politice, ci înainte de toate o cale de acces către înțelegerea timpului în care ele se manifestă și a reprezentărilor mentale care le animă.

---

72 Anca Oroveanu, *ibidem*, p. 25.

73 Alexandra Titu, *Experiment*, p. 11.

74 Vlad Georgescu, *Politică și istorie: cazul comuniștilor români 1944–1977*, ediție îngrijită de Radu Popa, București, Humanitas, 1991, pp. 5–6.

75 *Ibidem*, p. 7.

Expoziții oficiale și alternative în arta românească a deceniilor '70–'90. Un exercițiu de călătorie în timp

Simona Dumitriu

***Conturare teoretică a noțiunii de* arta est-europeană**

Pe fundalul binecunoscutei și mult-discutatei crize a arhivei, care îngreunează procesul de recuperare de date și reconstrucție istorică pentru arta românească din intervalul 1950–1990, documentele sunt limitate ca număr și acces, iar înțelegerea lor este uneori bruiată de expresiile în limbaj de lemn, pentru care ar fi necesar un dicționar specializat de interpretări. Din perspectiva postcolonialismului estic (termen folosit de Bojana Pejić în textul său din catalogul expoziției din 1999, *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*[1]), îmi propun să urmăresc o scurtă și personală selecție de termeni și concepte de lucru din arta românească dinainte de 1989, așa cum erau în circulație pe atunci, folosindu-i ca puncte de ancorare în cadrul unui proces de interpretare bazat pe analiza discursului[2]. Conceptul lui Walter Benjamin de *timp acum* (*Jetztzeit*[3]) și diferențele de semnificație față de *Gegenwart* (contemporaneitate) au contribuit, de asemenea, la fundamentarea acestei cercetări. Extind *prezența timpului acum* despre care scrie Benjamin către o interpretare în coordonate atât temporale, cât și spațiale și propun, în studiul de față, citirea conceptului *Jetztzeit* ca *aici și acum*, ca perspectivă specific postcolonială care ține cont atât de moment, cât și de loc. O astfel de perspectivă identifică atent contextul fiecărui eveniment în parte, în timp ce *contemporaneitatea*, după cum vom observa, se regăsește mai degrabă în limitele unui discurs ideologic generic. Sunt, de asemenea, atentă la folosirea – terminologică și/sau ideologică – cuvintelor *modern/modernism/modernitate*, *post-modern/postmodernism/postmodernitate* în critica și textele proto-curatoriale ale deceniilor studiate. Pornesc de la o definire de dicționar a acestor termeni, modernismul (arta modernă) fiind cuvântul-umbrelă pentru mișcările de avangardă și neo-avangardă, continuat/contracarat de postmodernism. Pentru a înțelege spectrul larg al gândirii despre modernitate, fac referință la sinteza realizată de Jürgen Habermas în capitolul „Conștiința timpului proprie modernității și nevoia acesteia de autoasigurare", din cadrul volumului *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*.[4]

Dacă privim în același timp, în paralel, la câteva dintre cele mai importante expoziții care au avut loc în România în deceniile '70–'90 și la variatele expoziții de artă oficială de mari dimensiuni, se pot face observații cu privire la modul în care anumite concepte au fost folosite și înțelese, care era dinamica dintre evenimentele *alternative*, uneori pre-curatoriale/proto-curatoriale și variațiunile de tip *salon* ale diverselor constructe expoziționale republicane, locale sau omagiale. E nevoie să acordăm atenție în

---

1 A se vedea Bojana Pejić, „The Dialectics of Normality", în Bojana Pejić, David Elliott (ed.), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, catalog, Stockholm, Moderna Museet, 1999–2000, pp. 16–29. Expoziția, care a avut loc la Stockholm între octombrie 1999 și ianuarie 2000, a fost curatoriată de Bojana Pejić, David Elliott, Iris Müller-Westermann și a fost itinerată ulterior la Ludwig Museum, Budapesta și Hamburger Bahnhof, Berlin. Pejić, printre alții, plasează gândirea despre arta contemporană a țărilor din estul Europei în cadrul teoretic mai larg al postcolonialismului, care presupune recitirea și rescrierea istoriei din alte perspective decât cele centriste-coloniale ale Europei de Vest, Americii de Nord sau fostului URSS, în cazul țărilor din fostul Bloc Estic.

2 În cadrul textului voi include citate, cu precizarea că prin cele citate nu caut să inițiez procese de intenție sau de reevaluare a celor citați, ci să nuanțez și să înțeleg atmosfera specifică anilor 1990–1992, ani-pivot pentru cercetarea de față.

3 Walter Benjamin, „Despre conceptul de istorie" (1940), în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj, Idea Design & Print, 2002, p. 200: „Istoria este obiectul unei construcții care nu este plasată în timpul vid și omogen, ci într-un timp plin de prezența ‚timpului acum' [*Jetztzeit*]."

4 Jürgen Habermas, „Conștiința timpului proprie modernității și nevoia acesteia de autoasigurare", cap. 1 din *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*, traducere de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, București, Editura All, 2000.

egală măsură informației și cuvintelor, expresiilor, citind și comparând afirmații din cataloagele expozițiilor cu literatura critică publicată înainte de 1989 și la începutul anilor '90, în special în *Arta*, revista lunară a Uniunii Artiștilor Plastici, dar și în alte reviste culturale precum *Secolul 20*, la rubrica de cultură a principalelor cotidiene comuniste *Scânteia* și *România Liberă* sau în variate publicații locale.

Menționez că pornesc de la bun început, în scrierea acestui text, de la o intenție foarte importantă pentru mine: aceea de a nu privi evenimentele *alternative* și cele *oficiale* în sens antinomic, problematizând participarea la evenimentele oficiale sau glorificând aspectele alternative ca fiind singurele definitorii pentru arta locală recentă. Dimpotrivă, propun citirea lui, deși abordează în bună parte proiecte din aria considerată „alternativă", ca pe un argument înspre continuarea unor cercetări care să caute să nuanțeze relațiile semantice din câmpul artei locale recente. Acest tip de gândire continuă să predomine în cadrul expozițiilor internaționale care includ arta din estul Europei, care glorifică în continuare acele acțiuni, experimente, discursuri care pot fi încadrate într-o formă sau alta de sincronism al Estului cu gândirea artistică și instituțională a Vestului (și nu numai).

Suntem în punctul istoric în care arta est-europeană a fost construită ca o categorie de referință, în care artistul/artista[5] dinainte de 1989 din Europa de Est nu este în primul rând neo-expresionist, conceptual, nici măcar experimental sau angajat politic: aparatul curatorial și de cercetare care se ocupă de el/ea este cel care a creat conceptul de artist „est-european", care vine împreună cu toate convențiile și preconcepțiile pe care o astfel de categorie geopolitică le atrage după sine. Descendența acestei interpretări deja clasicizate începe, probabil, de la *Aktuelle Kunst in Osteuropa* din 1972, carte publicată în fosta Republică Federală Germania de Klaus Groh[6]. Membru marcant al mișcării *mail art*, Groh a oferit germanilor occidentali una dintre primele imagini ale artei experimentale și alternative de cealaltă parte a Cortinei de Fier și, așa cum scrie Piotr Piotrowski[7], această carte constituie o primă încercare de cartografiere a mișcărilor neo-avangardiste din regiune. Deși bine primită în Occident, cartea lui Groh a avut un public limitat în Europa de Est și nu a fost cunoscută în România. Ea includea numai patru artiști din România – Horia Bernea, Pavel Ilie, Ritzi-Victoria Jacobi și Paul Neagu – și prezenta două texte scurte de referință: cel al lui Paul Neagu din 1969, *Palpable Art Manifesto* („Manifestul artei palpabile") și Horia Bernea cu *Ikonographie Einer Nachwissenschaft – Ein Abstrakter Kontex* („Iconografia de după cunoaștere – un context abstract"), care a fost, de asemenea, prezentat în 1971, într-o versiune ușor extinsă, în catalogul *Romanian Art Today*, realizat pentru expoziția de la Richard Demarco Gallery din Edinburgh[8].

Definitorie în anii timpurii ai regimului comunist, când era puternic marcată ideologic, segregarea est/vest a artei nu apare decât rareori și târziu (în a doua jumătate a deceniului '80) în discursul criticii românești dinainte de 1989. În România se prefera jonglarea discursivă între naționalism și universalism (termenul utilizat mai frecvent este *internaționalism*), regionalismul est-european fiind văzut în primul rând ca resursă pentru schimburile de artă oficiale și serii de expoziții de propagandă *soft*, precum *Balcanii, zonă a păcii și înțelegerii între popoare*[9]. În lectura textelor critice și teoretice din revista *Arta* a anilor '70 și '80 se poate observa că termenul *arta est-europeană* ca atare nu apare. Este posibil ca rezonanța sa să fi fost prea aproape de termenul *Eastern Bloc* (Blocul Estic), construcție a Războiului Rece, des utilizată în Occident. Exista și opusul său, *Western Bloc* (Blocul Vestic), mai rar folosit. Privind la aceste invenții de după 1945, definiția principală pentru cuvântul *bloc* este *masă, bucată mare de materie grea*. În greutatea și semnificația monolitică a termenului rezidă implicația că tot ce se află în afara sa se opune lui, pentru motivul că orice interacțiune pe care o are monolitul cu exteriorul său este fie ineficientă, fie dăunătoare pentru aspectul sau substanța acestuia.

---

5 Voi folosi pe parcursul textului, din loc în loc, termeni declinați atât la masculin, cât și la feminin. Consider necesară această practică de scriere feministă, chiar dacă uneori poate da naștere unor formulări mai greu de citit, pentru că ea problematizează genericul masculin al limbii române. În textul de față editarea va fi una de compromis, punctând numai pe alocuri dualitatea de gen, în scopul unei reamintiri discrete că utilizarea genericului masculin este o formulă fundamentală de excludere.

6 Klaus Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa: Jugoslawien. Polen. Rumänien. Sowjetunion. Tschechoslowakei. Ungarn*, Köln, DuMont Aktuell, 1972.

7 Piotr Piotrowski, „Mapping the Neo-avant-garde, *c.* 1970", în *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London, Reaktion Books, 2009, pp. 241–242. Ediția poloneză a apărut în 2005.

8 *Romanian Art Today*, expoziție de grup la Richard Demarco Gallery din Edinburgh, 23 august–11 septembrie 1971, în cadrul ediției a 25-a a Festivalului Internațional de la Edinburgh. Au participat: Horia Bernea, Ion Bitzan, Șerban Epure, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Sayler, Vladimir Șetran, Radu Stoica, Radu Dragomirescu, grupul *Sigma 1*.

9 Serie de expoziții de mari dimensiuni inițiată în 1977, cu câteva ediții în perioada anilor '80, găzduite de Muzeul de Artă al RSR.

Ceea ce a rezultat din ideologia Războiului Rece a fost realitatea terminologică a două mase separate, asupra cărora orice intervenție de succes ar fi fost distrugătoare. Prezența în discurs, decadă după decadă, a acestor termeni a influențat categoriile ulterioare, inclusiv în domeniul artelor. Piotr Piotrowski a recunoscut efectul aditiv sau substractiv al dihotomiei când a scris că niciunul dintre textele occidentale din anii '60–'70 despre arta conceptuală, de exemplu, nu menționează vreunul/vreuna dintre artiștii/artistele care practicau deja arta conceptuală în Europa de Est[10]. Această idee este reiterată și de echipa curatorială a amplei expoziții dedicate artei din estul Europei de la Centrul Pompidou, *Les Promesses du passé*: „Acești artiști ne obligă să reinventăm anumite categorii conceptuale sau, cel puțin, să le nuanțăm și să le deschidem dincolo de istoria obișnuită a artei, care este adesea o istorie occidentală, anglo-saxonă."[11]

După 1989 procesul de recuperare a artei est-europene a început în cadrul aceluiași discurs familiar: chiar și expozițiile mai recente la scară mare, cum ar fi *After the Wall* (1999) au introdus artiștii/artistele făcând referire la *Bloc* (din moment ce Zidul Berlinului era considerat limita de apărare a blocului estic) și au selectat un concept politic (post-comunismul), care a devenit un cadru curatorial clar, evidențiind în același timp limitele conceptului. Noțiunea este utilizată direct și în altă expoziție de grup, *Performing the East* (Salzburger Kunstverein, 2009)[12], unde, într-un text curatorial de o pagină, expresia *former Eastern Bloc states* (statele fostului Bloc Estic) este folosită de cinci ori. O premisă mai nouă, avansată de recenta expoziție deja menționată de la Centrul Pompidou, afirmă că anumite tipologii sau forme de exprimare din arta est-europeană pre- sau post-comunistă exercită sau au exercitat o influență asupra unor creatori din „sfera occidentală" a anilor 1990–2000 (cum ar fi Tacita Dean, Olafur Eliasson, Liam Gillick, Carsten Holler sau Rirkrit Tiravanija). Această premisă este completată, din punct de vedere teoretic, de problematica abordată în cadrul conferinței din martie 2010, *Where the West Ends (Unde se termină Vestul)*, care a avut loc la Muzeul de Artă Modernă din Varșovia[13], unde linia de demarcație Est-Vest în sine, precum și frontierele/limitele culturale din fosta Europă de Est au fost analizate, contextualizate prin prisma sintagmei *former West* (fostul Vest). Conferința face parte din proiectul *Former West*, care urmează a fi finalizat în 2016 prin publicarea unei antologii de contribuții în jurul acestei teme (*Former West: Art and the Contemporary after 1989/Fostul Vest: artă și contemporaneitate după 1989*), proiect care dezvoltă următoarea întrebare fundamentală: *One wonders precisely why then, when there is a "former East", there is no "former West"?* De ce, dacă vorbim constant despre „fostele țări din Est", nu apare sau este insuficient de pregnant definită cealaltă jumătate pe care această sintagmă o presupune, cea a *fostului Vest*?[14] Am putea să ne imaginăm, pornind de la atributele fizice ale *blocului* descrise mai sus, că după fragmentarea „monolitului" estic, acesta s-a lichefiat și a fost absorbit cultural de „fostul" Vest, care continuă să fie autorul esențial al narațiunilor din Est.

Cea mai recentă expoziție de amploare care abordează arta est-europeană extinde sincronismele: în cadrul *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, expoziție fundamentată pe un proiect de cercetare interdepartamentală în cadrul MoMA, New York, având ca punct de pornire propria colecție, accentul este pus pe similaritățile între cele două zone artistice, cu anul 1968 ca pivot. Deja în cadrul acestei expoziții, pornind chiar de la comunicatul său de presă, arta alternativă (căci tot ea este expusă) a celor două zone este în întregime tradusă în limbajul de acum, artiștii din

---

10 „Arta conceptuală din estul Europei, situată în inima practicii neo-avangardei, nu a fost prea bine înțeleasă în Vest. Dezvoltarea ei, contextul ei specific, semnificația ei, artiștii și operele lor au fost în mare măsură ignorate de istoria occidentală a artei. Exemple ale unor astfel de lucrări lipseau îndeobște din cataloagele sau antologiile importante despre arta conceptuală produse în momentul culminant al mișcării, ca și din studiile istorice ulterioare care ambiționau să ofere o descriere sistematică a conceptualismului ca mișcare artistică." Piotr Piotrowski, „Conceptual Art between Theory of Art and Critique of the System", în *In the Shadow of Yalta*, p. 315. [trad. ed.]

11 Christine Macel, http://www.dailymotion.com/playlist/x1bil6_centrepompidou_promesses-du-passe#videoId=xdclux. A se vedea și Christine Macel și Nataša Petrešin-Bachelez (ed.), *Les Promesses du passé*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, JRP/Ringier, 2010.

12 *Performing the East*, curatoare Hemma Schmutz, Salzburger Kunstverein, Salzburg, 22 aprilie–5 iulie 2009. Textul curatorial care însoțește comunicatul de presă al expoziției se găsește la: http://www.salzburger-kunstverein.at/en/exhibitions/2009/2009–04–23/performing-the-east/4

13 *Where the West Ends*, 18–19 martie 2010, Muzeul de Artă Modernă din Varșovia, conferință în cadrul proiectului *Former West*. Au participat: Boris Groys, Ekaterina Degot, Viktor Misiano, Keti Chukhrov, David Riff, Alexei Penzin, Ilya Budraitskis, Edit András, Inke Arns, Sarah Wilson, Tomas Pospiszyl, Olga Briukhovetska, Nadim Samman, Maciej Gdula.

14 Aceste întrebări fundamentale se regăsesc pe site-ul proiectului, secțiunea *About*. Disponibil la: http://www.formerwest.org/Front.

Europa de Est și din America Latină în anii '60–'80 având în comun, printre altele, *faptul că au îmbrățișat critica instituțională și au pus accentul pe crearea artei în afara unui context determinat de piață*.[15]

Principalele tipuri de expoziții de grup în România înainte de 1989

Cea mai folosită distincție în istoriografia artei românești este cea între arta *oficială* și cea *alternativă*. Este deseori întâlnită tendința de a considera arta *oficială* ca fiind artă de propagandă realizată în maniera realismului socialist, deși conceptul ar trebui extins pentru a cuprinde arta care, la nivelul discursului vizual, nu era nici propagandă directă, dar nici artă alternativă. O altă înțelegere a artei *oficiale* ar vedea-o pur și simplu ca pe o artă care nu a avut un potențial subversiv și a fost în afara mecanismului de citire printre rânduri, ceea ce a făcut ca ea să fie inclusă în variate tipuri de expoziții. Granițele artei *alternative* traversează un relief terminologic variat, incluzând neo-avangarda, arta experimentală, proiecte conceptuale, *mail art*, intervenții de *land art*, neo-expresionism, intermedia, câteva *performance*-uri solitare și secrete etc. Arta oficială nu a fost întotdeauna *rea*, iar cea alternativă nu a fost niciodată în mod explicit, asumat, politică[16].

Expozițiile oficiale și cele *alternative* de grup/de mari dimensiuni, care includ, la rândul lor, mai multe categorii, nu sunt categorii antagonice: în cazul în care ar fi interpretate astfel, termenul *alternativ* ar induce în eroare. Expozițiile alternative dinainte de 1989 nu folosesc un aparat organizatoric diferit de cele oficiale, nici spații de desfășurare care să iasă din zona culturală oficială a perioadei. De asemenea, cele două categorii – atunci când sunt utilizate în relație cu expozițiile – nu coincid cu modul în care sunt folosite atunci când se discută despre artă. O categorie de expoziții oficiale ar include atât manifestările omagiale, de propagandă, cât și pe cele non-ideologice sau de propagandă *soft*, de tipul saloanelor. Expozițiile „alternative" ofereau artiștilor o modalitate diferită de a expune, dar nu una care înlocuia participarea la expoziții oficiale. Alegerea de a participa sau, mai degrabă, de a da curs invitației de a expune într-o expoziție alternativă poate fi considerată o critică de tip formal din partea artiștilor/artistelor la adresa formatului de tip salon sau a ierarhiilor implicite din manifestările anuale organizate de UAP. Nu este o critică de tip sistemic, deoarece *alternativele* erau organizate tot prin canalele oficiale ale UAP, controlată la rândul său de către CSCA/Consiliul de Stat pentru Cultură și Artă, care a devenit, după „Tezele din iulie" din 1971, CCES/Consiliul Culturii și Educației Socialiste[17].

Participările la expozițiile oficiale (generice, non-propagandistice/*soft propaganda*) erau un parcurs obligatoriu în procedura de admitere a tinerilor în Uniunea Artiștilor Plastici: pe lângă expozițiile de grup sau alternative realizate în galeriile UAP, era necesar ca aceștia să fi expus de cel puțin două ori într-o expoziție regională sau municipală pentru a candida la statutul de membru stagiar al Uniunii Artiștilor Plastici (și să aibă alte două participări la expoziții de nivel național pentru a obține statutul de membru deplin al UAP, statut care aducea cu el acces la un atelier, împrumuturi de la Uniune și pensii).

Cu aceste observații în minte, principalele formule ale expozițiilor de grup din România decadelor '70–'80 au fost[18]:

I. Expoziții oficiale de tip salon

I.A. Anuale – cu mobilizare națională sau regională:

I.A.1. Expoziții Republicane: expoziții naționale organizate anual la București de filiala din capitală a UAP. Erau la scară foarte largă, de obicei conțineau în jur de 500 de lucrări de la cca 150 de artiști. Pentru aceste expoziții erau folosite în principal Sala Dalles și mai târziu spațiul expozițional al Teatrului

---

15 *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, MoMA, New York, 5 septembrie 2015–3 ianuarie 2016: „One major transformation across Latin American and Eastern European art scenes was the embrace of institutional critique and an emphasis on the creation of art outside a market context." Din comunicatul de presă al expoziției, www.press.moma.org [trad. n.]

16 Termenul avea în România dinainte de 1989 un alt sens față de cel familiar în arta politică de azi – epitetul desemna arta de propagandă omagială și/sau artiștii/artistele care făceau o astfel de artă.

17 Analizând cele două denumiri se poate observa că în tranziția dintre ele cuvântul „artă" dispare, și apar în schimb termenii „socialist" și „educație". Această schimbare reflectă relativa lipsă de interes, după 1971, pentru arte ca parte integrantă a culturii, reflectă, poate, în sens simbolic, tranziția de la modelul realismului socialist la acela al Revoluției Culturale, care pune mai degrabă accent pe ideologie și educație controlată.

18 Propun împărțirea de față în urma studiului extins al revistei *Arta* (în special din perioada 1960–1993), consultate în cadrul Arhivei MNAC și a Bibliotecii Institutului de Istoria Artei, a numeroase cataloage de expoziții (consultate în cadrul Arhivei MNAC, Arhivei UAP București, UAP Timișoara, în bibliotecile Universității Naționale de Arte București și a Facultății de Arte și Design Timișoara), a catalogului *Experiment în arta românească după 1960*, editat de Alexandra Titu, Magda Cârneci și Irina Cios în urma expoziției cu același titlu realizate de Centrul Soros pentru Artă Contemporană la Galeriile Etaj ¾, Teatrul Național, București (noiembrie 1996) și Muzeul Național de Artă din Cluj (februarie 1997), CSAC, 1997.

Național (viitorul Etaj 3/4, acum dispărut ca spațiu de expunere). Formatul utilizat pentru selectarea și expunerea lucrărilor era cel al Salonului, o adunare non-tematică în care artiștii/artistele aduceau propriile lucrări pre-selectate pentru expunerea în galerie și un comitet alegea câteva pentru a fi prezentate sau respingea lucrarea. Procesul era deseori ierarhic (artiștii cunoscuți ocupau fronturile cele mai bine luminate din spațiile de expunere, în timp ce restul erau limitați la partea din spate) și bazat pe inegalitate de gen (patriarhal, locurile din față erau covârșitor ocupate de „maeștrii" bărbați).

Principalele tipuri erau: Expoziția Republicană de Pictură și Sculptură și Expoziția Republicană de Artă Decorativă. Departamentul de grafică al UAP avea o expoziție numită Salonul Național de Grafică. Artiștii tineri care nu erau încă membri sau stagiari ai Uniunii puteau participa la Expoziția Națională a Tineretului, care avea loc în fiecare an într-un oraș diferit.

După prezentarea lucrărilor în capitală, expozițiile republicane călătoreau în diferite alte centre artistice, făcând încet-încet turul orașelor mari. În final, o parte din aceste lucrări (precum și o bună parte din conținutul expozițiilor omagiale) erau achiziționate de Oficiul Național pentru Documentare și Expoziții de Artă (ONDEA), instituție care traversează perioada post-revoluționară și se dizolvă abia în 2001, când, prin comasare cu Departamentul de Artă Contemporană de la Muzeul Național de Artă, se transformă în Muzeul Național de Artă Contemporană. Paradoxal, colecția actuală a muzeului ajunge să fie în mare parte formată din acumulări întâmplătoare ale lucrărilor achiziționate în expozițiile oficiale.

I.A.2. Saloane orientate în funcție de mediul de expresie: expoziții naționale sau regionale organizate în București și în orașele care aveau o filială a Uniunii Artiștilor Plastici; numele lor varia, spre exemplu: Salonul de Sculptură Mică, Expoziția de Pictură a Filialei UAP Timișoara, Luna Gravurii, Salonul Național de Tapiserie, Expoziția Anuală de Design etc. Existau, de asemenea, și saloane pluri-mediale, organizate de filialele locale ale Uniunii.

I.A.3. Expoziții municipale și județene: includ toate categoriile reprezentate în Uniunea Artiștilor Plastici, de la pictură la design industrial și scenografie. Expozițiile județene se numeau: *expoziție regională*, *salon regional*, *salon județean*. În București se organiza *expoziția municipală*.

I.A.4. Expoziții interregionale: erau similare republicanelor, dar de mai mici dimensiuni și centrate pe prezentarea membrilor UAP din centrele culturale mari (Iași, Timișoara etc.) și din alte localități, și erau inițiate de filialele UAP ale respectivelor centre culturale.

Dacă expozițiile republicane ca atare au dispărut, formatul Salonului este practicat în continuare de filialele UAP.

I.B. Expoziții multianuale de acoperire națională: existau Bienalele (care includeau toate mediile de expresie artistică), Bienalele de Tineret, Trienalele și Cvadrienalele de Arte Decorative. Acestea aveau loc la București, în general la Sala Dalles. Bienalele de Tineret aveau loc în diferite orașe.

II. Expoziții oficiale de propagandă sau omagiale: includeau arta oficială cu tematică angajată, de la realismul socialist după model sovietic al anilor '50 și primei jumătăți a anilor '60 la diferite expresii ale „modernismului sobru" până la realismul socialist care a înflorit după 1977 în România lui Ceaușescu (dedicat cultului conducătorului și al eroilor istoriei naționale, trecute și prezente). Categoria „modernism sobru", pe care o voi detalia pe parcursul lucrării și în note ulterioare, se referă la acea parte din arta Estului Europei care nu este nici omagială, nici preponderent experimentală, dar poate fi instrumentalizată, până la un punct, de oricare dintre acestea. Valul de artă omagială care urmează după relaxarea ideologică de la începutul anilor '70 în România ar putea fi considerat un al doilea val al realismului socialist pentru a marca diferența de expresie și conținut dintre aceste lucrări și cele realist socialiste din anii '50–'60.

III. Expoziții alternative și pre-curatoriale/proto-curatoriale: alături de diverse proiecte de grup locale de mai mici dimensiuni, au existat evenimente de mai mare amploare care au ajutat la cristalizarea mișcărilor și tendințelor în artă, la dezvoltarea teoretică și, uneori, la cea a problematicii curatoriale, deseori prezentând ceea ce nu ar fi „trecut" în cadrul expozițiilor de tip salon. Din punct de vedere instituțional, ele au funcționat în interiorul sistemului, iar organizatorii expozițiilor alternative aveau capacitatea de a naviga în cadrul mecanismelor oficiale. Artiștii/artistele care expuneau în cadrul proiectelor alternative erau prezenți și în structura stabilă a UAP, dar proiectele non-oficiale au fost o „alternativă estetică" la puterea comunistă[19] sau la „modernismul sobru". Expozițiile alternative, prin selectarea și

19 Judit Angel, în textul curatorial pentru *When History Comes Knocking. Romanian Art from the 80s and 90s in Close-up*, 3 decembrie 2010–9 februarie 2011, Galeria Plan B, Berlin.

invitarea participanților să producă lucrări pentru un anumit context ori concept sau să contribuie cu imagini la un discurs organizat și pre-construit de cineva, au consolidat o mulțime de artiști „de top", aparținând mai multor generații. Mecanismul de expunere ierarhică din cadrul saloanelor oficiale era înlocuit de gestul selectiv al invitării.

Tipuri de expoziții alternative:

- Tabere și simpozioane de creație: începând din august 1970 cu Măgura-Buzău, taberele erau locurile unde, alături de sculptură în aer liber sau studiu de peisaj, puteau să aibă loc uneori intervenții de *land art*, proiecte experimentale și, mai târziu, *performance*-uri (de exemplu, evenimentul de la Sibiu din 1986[20] a fost numit oficial Colocviul Artiștilor Tineri – Tabăra de documentație și creație).
- Expoziții de mari dimensiuni tematice sau analitice, cu cadru conceptual și tendințe proto-curatoriale (cum ar fi *Studiul 1*, Timișoara, 1978 sau *Locul – faptă și metaforă*, Muzeul Satului din București 1983), abordări interdisciplinare (*Scrierea*, Institutul de Arhitectură București, 1980, *Spațiul-obiect*, Institutul de Arhitectură București, 1982), evenimente intermedia (cum ar fi *Medium 1*, Sfântu Gheorghe, 1981) etc.
- Câteva dintre expozițiile naționale de tineret, cum ar fi cea de la Baia Mare în 1988, sunt, de asemenea, studiate ca expoziții alternative.

În paralel cu proiectele de mari dimensiuni, care au prilejuit articole critice consistente, au existat și evenimente sau expoziții la scară mică, situate mai aproape de limita alternativă și mai departe de paradigma oficială.

Termenul *curatoriat* și funcția omonimă și-au făcut simțită prezența în arta românească în prima jumătate a anilor '90, dar cele mai multe dintre expozițiile alternative aveau „organizatori" care scriau și texte cu caracteristici curatoriale, în care reflectau asupra tematicii și gradului de interdisciplinaritate pe care majoritatea expozițiilor alternative mari le propuneau.

Expozițiile de sinteză sau tematice se puteau dezvolta numai în cadrul instituțional al artei oficiale. Au rămas documentate foarte puține evenimente care să fi scăpat acestui cadru, iar cele despre care se discută acum sunt astăzi mult mai cunoscute decât au fost la vremea lor, fiind situații sau acțiuni care aveau loc în natură, în spațiul privat sau în locuri/spații mult mai discrete decât galeriile UAP. Așa au fost, de pildă, prima parte din proiectul *mail art* realizat de Constantin Flondor și Iosif Király – *Viața fără artă* (desfășurat în 1983 în atelierul lui Flondor din Timișoara și în 1984 la galeria UAP din Lugoj), acțiunea lui Alexandru Antik, *Microeveniment sociologic*, Cluj, 1980, sau seria de acțiuni înregistrate video *House pARTy*[21] (București, 1987 și 1988), care au avut loc în casa și curtea lui Decebal și a Nadinei Scriba. Proiecte precum cele de mai sus nu au fost ținute secrete (spre deosebire de lucrările video anti-Ceaușescu realizate de Constantin Flondor și Ion Grigorescu), dar au existat în zona gri, nedocumentate oficial în articole de revistă, vizibile totuși în margini și printre rânduri: *Viața fără artă* ajunge să fie expus într-o galerie a UAP (pe principiul: eveniment în oraș mic, cu mai mare posibilitate de expresie pe măsură ce te îndepărtai de centru, de București); *House pARTy* ajunge să fie menționat, ca proiect de artă video, în notele biografice incluse de Wanda Mihuleac (ca una dintre participante) în catalogul[22] foarte vizibil și oficial care însoțea în 1988 personala ei de mari dimensiuni de la Muzeul de Artă al RSR (pe principiul: anumiți artiști importanți erau privilegiați de sistemul cultural oficial, iar mecanismele de cenzură erau mai puțin atente la detalii în cazul lor).

---

20 Evenimentele din Sibiu în 1986 – o săptămână de conferințe, expoziții, *performance* – au căpătat faimă pentru acțiunea lui Alexandru Antik, *Visul n-a pierit*, ce a avut loc în pivnița Muzeului Farmaciei din Sibiu, fiind oprită înainte de final de un agent al Securității, care fusese alertată de cineva din public. „Până aici s-a realizat scenariul acțiunii individuale, completat pe parcurs de o mică intervenție a unui domn în costum, la indicația căruia totul a fost oprit, spațiul curățat și organele sângerânde duse în afara orașului. Cineva probabil a considerat că ‚s-a îngroșat gluma'." Alexandru Antik, în catalogul *Antik '77–'94. Viziune. Memorie. Reconstituire*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1994, p. 8.

21 *House pARTy* a fost numele folosit pentru două sesiuni de *performance* și intervenții în spațiu privat, filmate pe casetă video, ce au avut loc în 1987 și 1988, fără public, în casa din București a lui Decebal și a Nadinei Scriba. Au participat: Călin Dan, Dan Mihălțianu, Iosif Király, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu, Teodor Graur; informații extrase din proiectul *Arhiva Atelier 35*, expus pentru cercetare în cadrul *MMCP/Mai Mult Ca Perfect*, Spațiul Platforma, 18–30 septembrie 2012.

22 Wanda Mihuleac, catalogul expoziției personale organizate de Muzeul Național de Artă al RSR și UAP, mai–iunie 1988; evenimentul e menționat în cadrul biografiei din catalog, la categoria *Filme*, ca: 1987 – „House-party", bandă video, Sony u-Matic, color, B-W, 20 min., p. 19.

Expozițiile tematice, de mari dimensiuni și cu ambiții interdisciplinare, erau primite cu atenție de public, fiind însoțite de comentarii critice cel mai adesea favorabile în revista *Arta* și alte publicații culturale. Expresia „de referință pentru viața noastră artistică" se întâlnește adesea (o regăsim și în comentariile la *Studiul 1*, la *Locul – faptă și metaforă*). Diferențele esențiale dintre expozițiile *alternative* și cele *oficiale* sunt *tendințele lor teoretice proto/pre-curatoriale*, *focalizarea tematică*, o înclinație spre *intermedialitate* și *interdisciplinaritate*, privilegierea *practicilor experimentale*. În *Artele plastice în România 1945–1989* Magda Cârneci scrie: „Începând din această perioadă, cultura totalitară concede o parte unei culturi non-oficiale, divizându-se progresiv în două culturi legale diferite, una oficială, alta mai mult sau mai puțin independentă și subversivă."[23] Dar subversiunea nu este caracteristică scenei artistice alternative românești dinainte de 1989 (cuvântul „subversiv" în sine făcea parte din îndreptarul terminologic al cenzurii și dacă acest termen era aplicat unei lucrări ea devenea imposibil de arătat în public), la fel cum arta nu a fost niciodată politică („politicul" fiind un atribut al artei oficiale). În schimb, *independența* era văzută ca o realizare valoroasă și privită mai ales în sensul independenței față de comenzile artei oficiale. Nu se poate vorbi în arta dinainte de '90 de *două culturi diferite*, nu în sensul în care am putea privi scenele artistice *underground* din Ungaria sau Iugoslavia acelorași ani, de ale căror abordări arta românească era oricum și mai puțin conștientă decât de discursurile vestice predominante. Putem vorbi de o cultură oficială, nuanțată uneori de metodologii alternative.

Distincția pe care o identifică Bojana Pejić pentru arta est-europeană între *normalitate* și *normalizare*[24] (termenii folosiți de autoare sunt *normality* și *normalization*) poate fi observată și în relațiile și diferențele dintre marile expoziții oficiale și alternative. Le putem considera pe cele din urmă ca fiind o formă de „normalitate" a sistemului, în timp ce primele – saloanele de tip oficial – pot fi privite ca forme de *normalizare* ale sistemului artei românești (pentru că nu doresc să creez echivalențe care nu își au rostul, cu perioada de „normalizare" care urmează în Cehia după 1968, cea mai bună înțelegere contemporană a termenului provine din managementul bazelor de date[25]). Ambele se înscriu în limitele *normativului*.

Modificarea de paradigmă socio-politică de la finele anului 1989 urma să fie tradusă discursiv ca libertate și economie liberă, înlocuind conceptele de dictatură și economie centralizată. La nivelul mijloacelor de expresie în arta vizuală românească modificarea de paradigmă se manifestă ca o eliberare a practicii, trăită printr-o explozie de *happening*-uri și *performance*-uri, în care literalul înlocuiește strategia exprimării „printre rânduri". Pe de altă parte, la nivel lingvistic și instituțional, latențele de sistem sunt prezente. Arta „se eliberează", dar în cadrul de gândire și cu expresiile și definițiile dinainte de 1989. Poate una din latențele simbolice este însăși continuitatea revistei *Arta*, care continuă să fie publicată după 1990, pentru că numerele lunare erau pregătite cu multe luni înainte, materialele deja prelucrate pentru tipar, în același format grafic, înlocuind primele pagini omagiale și oficiale de propagandă cu discursurile inspirate de revoluție.

Voi folosi în cele ce urmează două dintre cele mai importante expoziții de la începutul anilor '90 – *Stare fără titlu* și *Sexul lui Mozart* – ca modalitate de a observa unele din transformările, tranzițiile și latențele la lucru în *Jetztzeit* și ca mecanism de forare personală, subiectivă (prin intermediul câtorva exemple) în cele două tipuri principale de expoziții care au coexistat în arta românească – *alternativele* și *oficialele*.

De la* Stare fără titlu *la practici proto-curatoriale în anii '70–'80 în România

Pivotul:

Timp de trei zile (9–12 mai 1991) la Timișoara a avut loc o serie de evenimente – o expoziție de mari dimensiuni și mai multe acțiuni urbane – grupate sub numele *Stare fără titlu*. Aveau să devină primele dintr-o serie de proiecte cu acoperire națională și apoi internațională care-și vor focaliza atenția pe experiment și forme variate de performativitate (*Pământul*, 1992 și, din mai 1993 până în octombrie

---

23 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, „Introducere", p. 7.

24 A se vedea Bojana Pejić, „Dialectics of Normality", în *After the Wall*, p. 20; menționez că privesc critic utilizarea acestor două concepte, ele fiind eminamente segregaționiste din punctul de vedere al teoriilor sociale, și consider eronată transferarea lor în domeniul teoriei artei.

25 Normalizarea bazelor de date este un mod sistematic de a asigura că o structură de date este potrivită pentru interogări de uz general și ferită de anumite caracteristici nedorite – precum inserări, aduceri la zi, ștergeri – care ar putea duce la pierderea integrității datelor; este un proces prin care se asigură stabilitate bazelor de date online.

2002, patru ediții ale festivalului de *performance* Zona). *Stare fără titlu* a fost organizată de Atelier 35 Timișoara și *Alb 16*, un grup independent de artiști și teoreticieni (printre care Ileana Pintilie, Sorin Vreme, Tiberiu Giucă, Ioan Oprescu, Simona Nuțiu). S-a participat amplu; Olga Bușneag scrie în *Arta*: „au participat artiști, critici, studenți, elevi din Banat, Transilvania, Muntenia, din Timișoara, Cluj, Oradea, Arad, Lugoj, București”[26]. Această enumerare, plasată chiar la începutul cronicii sale, accentuează dimensiunea și importanța evenimentului într-un mod care aduce aminte de felul în care se marca, cu mândrie națională, scara și amploarea Republicanelor sau Bienalelor dinainte de 1989, dar și aria de acoperire a marilor expoziții alternative de importanță pentru istoria recentă, precum *Studiul 2* sau *Medium 1*. Într-adevăr, una din ambițiile *Stării fără titlu* era de a fi un eveniment de anvergură, atât prin participare, cât și prin numărul de tendințe artistice aduse laolaltă: neo-expresionism, intermedia, instalații, intervenții *site-specific* și, în inima proiectului, *performance*-uri și *happening*-uri (urbane sau în spațiul public muzeal). Expoziția a ocupat două spații: Galeria Helios a Uniunii Artiștilor Plastici din Timișoara și Muzeul de Artă; zona centrală a orașului a fost cadrul pentru acțiunile din spațiul public: Piața Unirii (unde se află și Muzeul de Artă, deși în 1991 intrarea se făcea nu din piață, ci de pe o străduță laterală) și Piața Victoriei (unde era amplasată Galeria Helios). Supusă unui proces de renovare început în anii ’70 și abandonat în anii ’80, partea muzeului numită Palatul Baroc era aproape în ruine prin 1991 și înconjurată de schele abandonate, în timp ce Muzeul de Artă funcționa într-o clădire alăturată, numită Aripa de Vest, cu numai câteva camere utilizate pentru expoziții temporare. *Stare fără titlu* a folosit Palatul Baroc pentru intervenții în spațiu și *performance*, grupând picturile, obiectele și instalațiile în Aripa de Vest și la Galeria Helios.

Numele proiectului, *Stare fără titlu*, promitea – și ar fi putut să fie – un construct conceptual puternic, care să marcheze relația dintre incapacitatea de a atribui un titlu în genere și imposibilitatea de a denumi o stare a sinelui. Însă evenimentele de la Timișoara nu au avut conținut conceptual, ci afectiv, fiind orientate spre exprimarea unor stări mentale greu de denumit, iar imposibilitatea de a *denumi* în sens conceptual (dacă privim actul *denumirii* unei expoziții ca un dat discursiv curatorial cu scop de contextualizare) este legată de decadele de ne-denumire a expozițiilor – care sunt *de pictură*, *județene*, *republicane*, *anuale* etc. – atâtea și atâtea stări fără titlu. Numele este aspru criticat de Călin Dan în dialogul său cu Adrian Guță și Iosif Király, „Populism în cadrul elitei”[27], dezamăgit de absența unor reacții critice în interiorul comunității artistice, care perpetua astfel apatia anterioară lui 1989. „[…] ne-am obișnuit în anii ’80, când de bine-de rău generația noastră și personalități din alte generații au format o categorie a opoziției față de putere – opoziție difuză, făcută cu niște mijloace destul de criptice, dar pe care noi înșine o cotam drept opoziție (poate ne și plăcea lucrul acesta) – ei bine, acea categorie, omogenizată printr-un conflict cu puterea, care mă tem că totodată era și un pact cu puterea, un fel de acceptare și tolerare – deci acea categorie trebuie să dispară […]” spune Călin Dan[28], care remarcă în cadrul dialogului și că expoziția „suferă de acea boală foarte veche a expozițiilor lipsite de concept”[29]. Cu privirea de acum, putem gândi că această *stare*, poate imposibil de definit, era *politică*[30] și, considerată din acest unghi, *Stare fără titlu*, alături de expoziții de mai mici dimensiuni precum *Alimentara*[31] (*subREAL*, 1991) pare să producă la începutul anilor ’90 un discurs asupra decadei anterioare, asupra situațiilor culturale și sociale din România optzecistă. Schimbarea de paradigmă după 1989 este însoțită de o formă de latență a sistemului, prezentă la nivelul discursului artistic ca amestec de sensuri vechi și noi pentru aceleași cuvinte sau concepte. Cele două evenimente menționate includ, în conținutul lor și

---

26 Olga Bușneag, „Revoluția suntem noi (Beuys)”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991, p. 2; au participat, printre alții, Ioan Aurel Mureșan, László Ujvárossy, Sorin Vreme, *subREAL* (Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălțianu), Constantin Flondor, Călin Beloescu, Rudolf Bone, Sándor Bartha, Gina Hora, Simona Nuțiu, Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, Vlad Barbu, Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Camelia Crișan Matei, Teodor Graur, grupul *Stare fără titlu* al elevilor/elor de la Liceul de Arte etc.

27 Călin Dan, Adrian Guță, Iosif Király, „Populism în cadrul elitei”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991, pp. 4–8: „mi se pare teribil de nefericit titlul sub care s-au desfășurat evenimentele.”

28 *Ibidem*, p. 4.

29 *Ibidem*, p. 6.

30 Poate cel mai elocvent exemplu este dat de interviul-acțiune „Artă și democrație” realizat de Teodor Graur la *Stare fără titlu*, în care trecătorii prin centrul Timișoarei răspund la întrebarea *Ce este arta?* și reacționează, în primul rând la instalația lui Constantin Flondor. Aceste răspunsuri, înregistrate audio de Graur, sunt apoi instalate în cadrul expoziției. Cineva, în interviu, remarcă: „Când spui că ceva nu e bine, în societate, deja e politică, nu-i așa?” Teodor Graur, „Artă și democrație”, în *Arta*, nr. 5, 1991, pp. 10–11.

31 *Alimentara* a fost o expoziție realizată de grupul *subREAL* (format în 1990) și câțiva artiști invitați (Ion Grigorescu, Theodor Graur) la București, Galeria Orizont, în februarie 1991, cu instalații folosind alimente ce predominau în alimentarele anilor ’80.

al criticii care le însoțește și nuanțează, grade variate de reflecție sau demonstrare a acestor latențe de sistem – de la inventarul făcut de *Alimentara* hranei asociate tipic cu economia ultimei decade a regimului Ceaușescu (conserve, „tacâmuri", „adidași" și alte resturi de carcase, rații, organizarea tipică a galantarelor în anii '80) la manifestul lui Ion Grigorescu, *Nu – milițienilor, securiștilor, comuniștilor*, montat pe schelele ruginite ale Palatului Baroc.

Modernitatea latentă din *Stare fără titlu* permite, în cadrul metodologic pe care mi-l propun, o privire înapoi, spre modernitatea dinainte de 1989, pe care o vom observa în teoretizarea sa proto-curatorială (așa cum apare în abordarea teoretică a Ancăi Vasiliu pentru expoziția *Locul – faptă și metaforă*) și ca mișcare (privind în mod special la momente ale neo-avangardei precum neo-constructivismul și la felul în care termenul neo-avangardă este nuanțat în cadrul expoziției *Medium 1* din 1981).

În cazul evenimentului *Stare fără titlu*, multe din acțiunile care au avut loc la Timișoara amalgamau straturi de semnificație existențialiste, constructiviste și (neo)ortodox-spirituale cu direcții de critică politică și intervenție socială. Tendințele existențialiste și spirituale sunt cel mai bine reflectate de *happening*-ul lui Rudolf Bone, acțiunea și instalația lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*, sau acțiunea de grup a Cameliei Crișan Matei, *Procesiune cu Prapori* (organizată împreună cu Ileana Pintilie și Eugen Gondi). În colțul celor care intervin în cheie politică și socială stau *performance*-urile lui Teodor Graur (*Artă și democrație*), spațiul de trai și acțiunea de desen a lui Dan Perjovschi sau votarea ironică propusă de grupul *subREAL* în *Je t'aime moi non plus*. Acțiunea în spațiul public, ca practică definită prin aleatoriul reacțiilor privitorilor, nu se întâlnea prea des înainte de 1989, spațiul public însuși fiind fie simulat, fie controlat de privirea panoptică; unul din puținele exemple de intervenție în spațiul public ar fi acțiunea de stradă *Echinox*, care a avut loc tot la Timișoara în 1983, realizată de elevi și eleve de la Liceul de Arte local, sub coordonarea/cu colaborarea artiștilor Constantin Flondor, Doru Tulcan și Iosif Király[32].

Una din cele mai relevante componente ale *Stării fără titlu* este participarea publică întâmplătoare, care ajunge să transforme o parte din acțiuni în reacții de masă. De exemplu, *happening*-ul solicitant fizic al lui Rudolf Bone are loc în fața unui public larg, format din persoane aflate în trecere prin Piața Victoriei, cărora artistul le cere, spre finalul acțiunii, să sară pe scândura mare de lemn sub care stătea ghemuit și pe care o târâse mai înainte de-a lungul pieței. Cum afirma Ion Grigorescu în „'Acțiuni' asupra publicului"[33], „publicul era tulburat până la confuzie" de auto-rănirea voluntară dorită de Bone, pentru că oamenilor li se reamintea de imediatul revoluției și de interpretarea literală a Timișoarei ca „oraș-martir". În actul de *performance* sensul se formează în intervalul dintre actant și spectatori, iar acea zonă de spațiu-timp include întotdeauna interactivitate. În cazul *Stării fără titlu* acest interval era social („inconștientul social") și simbolic (cu nuanțe expiatorii). *Performance*-urile au fost puternic influențate și de peisajul politic al României din 1991: post-revoluționar, post-electoral și post-„libertate"/ Piața Universității. Acțiunea *Je t'aime moi non plus* a grupului *subREAL* angaja în mod explicit nou descoperita identitate electorală. Combinând ironia postmodernă cu o invitație adresată publicului să-și interpreteze din nou, în cheie îngroșat ironică, nou-născuta libertate de alegere și de opinii, procesul votării era sexualizat, erotic, simbolizat de gestul electoral prin care votul (un penis de carton) era introdus în urnă (ornamentată cu decorații de nuntă), contraparte feminină la votul masculin, declarație de iubire și fertilizare politică, traducere în spațiu a înjurăturilor masculine standard. Publicul era compus din persoane aparținând comunității artistice – *performance*-ul nefiind adresat străzii în mod direct. Apar atitudini religioase, sexiste. În același dialog publicat sub titlul „'Acțiuni' asupra publicului", Ion Grigorescu notează că „votarea" propusă de *subREAL* „m-a pus pe mine într-o încurcătură foarte mare. Am avut și eu cândva perioade de eliberare sexuală. Între timp am devenit un creștin practicant. [...] Acțiunea mi s-a părut legată semnificativ de diferența de mentalitate București-Timișoara. Bucureștiul mi s-a părut un pic zeflemitor. Timișoara parcă nu merită propunerea asta. Eu, de pildă, în compoziția mea am o prostituată. M-am gândit să supralicitez, să mai aduc și un poster porno și să fac câteva lămuriri privind revoluția la feminin: vezi femeia-fesenistă. Dar am renunțat din pricina locului."

Într-un alt registru al discursului politic – politica și spațiul public ca mecanisme de presiune și modelare individuală – încăperea claustrofobă de desen a lui Dan Perjovschi, care timp de trei zile

32 *Echinox* a fost o acțiune de intervenție stradală petrecută în 1983 la Timișoara, un eveniment social și ecologic în care elevi și eleve de la Liceul de Arte au marcat și trasat pe trotuar urmele copacilor care fuseseră tăiați de pe bulevardul unui cartier pentru a mări aleea pietonală.

33 Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Șerban Foarță în dialog, „'Acțiuni' asupra publicului", în *Arta*, nr. 5, 1991, p. 9.



Teodor Graur
Detaliu din acțiunea *Artă și democrație*, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
Credit fotografic: Iosif Király



Rudolf Bone
Happening, detaliu din acțiune, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
Credit fotografic: Iosif Király



Dan Perjovschi
Detaliu din acțiunea din ghereta paznicului Palatului Baroc, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
Credit fotografic: Iosif Király



Echinox, acțiune în spațiul public a elevilor Liceului de Arte din Timișoara, 1983
Credit fotografic: Iosif Király

a devenit și unitatea sa de locuire în interiorul Palatului Baroc (cabina paznicului Muzeului), poate fi interpretată ca metaforă pentru existența interioară care fusese o sursă de refugiu intelectual înainte de 1989 și care, după alegerile din 1990, adapta conceptul discutabil de *Innere Emigration* la realitățile noului discurs social.

Alte două proiecte se pot plasa la mijlocul spectrului, între acțiunile laic-politice și cele simbolic-religioase: o instalație de grup făcută de elevi și eleve de clasa a IX-a de la Liceul de Arte din Timișoara sub coordonarea profesorului Sorin Vreme și instalația–intervenție în spațiul public a lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*. Prima dintre cele două era o construcție *site-specific* din hârtie albă, numită *În drum spre ce?*, amplasată în Palatul Baroc. Persoanele foarte tinere care au participat la realizarea ei stau ca simbol pentru importanța pedagogică a Liceului de Arte din Timișoara, în care la începutul anilor '70 se făcuseră schimbări curriculare esențiale[34] sub influența școlii Bauhaus, la inițiativa unei părți dintre profesori, majoritatea membri ai grupurilor *111*/*Sigma 1*. După expoziția *Stare fără titlu* elevii și elevele implicate în ea au continuat să lucreze împreună, formând un grup care a purtat chiar numele *Stare fără titlu*[35].

Lucrarea lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*, dezvolta un proiect anterior al artistului – instalația din cadrul expoziției din 1983, *Locul – faptă și metaforă* de la Muzeul Satului din București. Aceea fusese o intervenție minimalistă, de „întoarcere spre natură ca act spiritual", folosind mere, nisip și o pungă de apă. Instalația în spațiul public timișorean adăuga conținutului poetic și religios al lucrării un unghi de reflecție politică, prin titlul ales: *Duminica Orbului* era numele ironic atribuit de opinia publică alegerilor prezidențiale din 1990 (care avuseseră loc cu exact un an înainte de *Stare fără titlu*). Flondor își descrie instalația ca pe un traseu cu trei straturi de semnificație: puritate și ordine (o piramidă din mere și nori/pachete de aer din ramuri de viță-de-vie), energie vitală și sete (mere, salată verde, borcane cu apă în aranjamente aleatorii), degradare (resturi de ziare, mere putrezite, smoală topită)[36]. Traseul dintre primele două era indicat de un text religios scris pe jos, câteva pasaje din *Noul Testament* descriind vindecarea orbului. Primul strat al instalației stabilește o legătură vizuală cu activitatea artistului din anii '70, cu transformările care au loc în practica neo-constructivistă a grupului *Sigma 1* și cu seriile de intervenții de tip *land art* realizate de Flondor în 1975–1976, în colaborare cu elevii și elevele sale de la Liceul de Arte, în Pădurea Deea și pe malurile râului Timiș. Norii din ramuri de viță-de-vie (pe care îi numește *pachete de văzduh*) fac trimitere la *Structura elastică*[37] construită de *Sigma* în 1970. Piramida de mere re-contextualizează unul din modulele de bază din proiectele constructiviste ale grupului *Sigma* – piramida, care este folosită inclusiv ca bază pentru fragilul *Turn informațional*[38] (1971), care sintetiza gândirea vizuală și influențele la care grupul a fost receptiv (de la Nicolas Schöffer și Vladimir Tatlin la Victor Vasarely și „estetica informațională" a lui Max Bense).

Aspectul interactiv al instalației lui Flondor a venit necalculat, de la oamenii strânși pe stradă să-l privească aranjând elementele componente și să-i pună întrebări. Totul a dispărut până a doua zi, fără să lase vreo urmă că acolo fusese ceva[39]. Publicul consumase ce era de mâncat și aruncase restul obiectelor.

---

34 Grupul *Stare fără titlu* includea, cu variații, elevi și eleve ai Liceului de Arte din Timișoara, sub coordonarea profesorului Sorin Vreme: Hanelore Lott, Filip și Tudor Odangiu, Maria Crista, Costin Brăteanu, Paul Deheleanu, Flora Răducan, Amalia Munteanu etc. Ei au continuat să lucreze împreună, intermitent, sub diverse nume și grupări, până în primii ani ai studenției la Universitatea de Arte, când au adăugat grupului studenți la Teatru, Filosofie și Litere. Una din cele mai cunoscute acțiuni în spațiul public ale acestui grup, numită *Circulați pe trotuarul de vis-à-vis*, a avut loc în 1992 și combina desenatul în spațiul public cu purtarea prin centrul Timișoarei a unui cap de carton de mărimea unui om și a câtorva pancarte cu mesajul-titlu al *performance*-ului.

35 Procesul de transformare al Liceului de Arte din Timișoara a început după 1969, odată cu sosirea ca profesori a membrilor grupului *111* (Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman) și mai târziu a lui Doru Tulcan. Interesul lor față de modelul de educație Bauhaus, interdisciplinaritate, design, film și fotografie a dus după 1970 (anul în care Mircea Malița, ministrul Educației, le-a aprobat proiectul) la includerea în programa liceului a unor cursuri niciodată până atunci predate în liceele de artă, precum *Gramatica Formelor*, *Studiul Culorii*, *Estetica formelor utile*, *Film și fotografie*, cursuri interdisciplinare. Liceul din Timișoara a fost considerat un experiment/model pilot pentru învățământul artistic al anilor '70, un model care însă nu a ajuns să se extindă la alte instituții similare. A se vedea, de pildă, Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*, Timișoara, Fundația Interart TRIADE, 2006.

36 Constantin Flondor, interviu cu Simona Dumitriu, mai 2010.

37 *Structura elastică*, în prezent în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, este realizată din fire de oțel tensionate. Grupul *Sigma*, 1970.

38 *Turnul informațional* a fost o sculptură constructivistă caracterizată prin fragilitatea structurii și a materialelor, fragilitate care a influențat preponderenta sa expunere sub formă de documentație fotografică. Numai fotografii ale *Turnului* au fost expuse în cadrul *Romanian Art Today* (Galeria Richard Demarco, 1971) sau în *Arta și orașul*, Galeria Nouă, București, 1974. De fapt, turnul ca atare a fost oferit spre vedere publicului numai o singură dată, într-un context surprinzător de îndepărtat de discursul artei experimentale: în timpul Simpozionului Internațional de Marketing, ținut în 1973 la Universitatea de Vest din Timișoara, turnul a fost instalat în holul Universității. După închiderea acelei expoziții, *Turnul informațional* a fost deteriorat în timpul transportului și niciodată reconstruit.

39 Constantin Flondor, interviu cu Simona Dumitriu, mai 2010.



Constantin Flondor
Detaliu din acțiunea *Duminica Orbului*, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
Credit fotografic: Iosif Király

Stare fără titlu este un reper pentru istoria artei locale recente și pentru că s-a dorit a fi o primă trecere în revistă de mari dimensiuni, post–'90, a diverselor practici artistice *alternative* începute în anii '70 și '80. A fost prima dintr-o serie de evenimente dedicate *performance*-ului. Munca Ilenei Pintilie și a lui Sorin Vreme pentru *Stare fără titlu* a fost, în sine, un fel de tranziție între proto-curatoriatul anterior anilor 1989–90 și înțelegerea/utilizarea deplină a conceptului (terminologia va apărea mai târziu); în doar câțiva ani aveau să fie produse expoziții *de curatoriat auctorial*, care în sfârșit nu mai aveau legături nici cu procedurile UAP, nici cu suprapunerile optzeciste dintre scena artistică oficială și cea alternativă. Proiectele lui Călin Dan (*Ex Oriente Lux* sau *010101*… pentru CSAC), cele realizate de Judit Angel la Muzeul de Artă Arad (*Art Unlimited SRL*, *INTER(n)*, *complexul muzeal*), Festivalul de *performance* Zona, curatoriat de Ileana Pintilie, sunt printre exemplele notabile.

Folosesc *Stare fără titlu* nu numai ca prilej de retrospectivă a proceselor artistice din timpul tranziției românești timpurii, ci și ca pivot, ca mecanism de întoarcere în timp pentru a explora, prin prisma ei, alte exemple de expoziții importante care nuanțau relațiile dintre experimentalism, „tradiție", modernitate și reflexele oficiale/limbajul de lemn. În *Stare fără titlu* am regăsit latența acestor dinamici – practicile se vor sintetice și expiatorii, în timp ce terminologia și critica de care sunt flancate rămân marcate de ticurile și *habitus*-urile modernității cu specific local.

Întoarcere în timp 1: *Studiul 1*[40] a fost o expoziție de mari dimensiuni (peste 100 de participanți și în jur de 300 de lucrări), desfășurată în aprilie–mai 1978 la Galeriile Bastion din Timișoara (însoțită de proiecții video la Liceul de Arte din oraș). A fost organizată de „artiștii plastici Paul Gherasim (privit de mai mulți artiști și critici ca *ideator*[41] al proiectului), Grigorescu Ion și activistul cultural Coriolan Babeți". În catalogul expoziției Andrei Pleșu scrie despre ceea ce precede *starea de a face*, iar Titus Mocanu tentează un enunț asupra naturii procesuale a artei și despre artă ca formă de cercetare („În calitate de intenție fermă de cercetare, opera de artă, ca studiu, reprezintă […] un teritoriu al proiectelor neîncheiate"[42]), deși, în economia textului său, noțiunile clasice de *expresie* și *studiu* privite ca *forme subiective de confesiune* depășesc în importanță încercarea de a se referi la conceptul de procesualitate. Această idee a artei ca proces apare însă cu claritate în cronica realizată de Mihai Drișcu

---

40 *Studiul 1*, 1978, a fost urmat de o a doua ediție și un al doilea catalog, *Studiul 2* (decembrie 1981, Galeriile de artă Bastion, Galeria foto AAF, Liceul de Arte Timișoara). A doua expoziție *Studiul*, organizată de aceeași echipă ca prima, a avut o componentă naționalist-etnografică puternică și, deși a beneficiat de receptarea pozitivă a expoziției *Studiul 1*, nu a avut o miză conceptuală sau alternativă.

41 Cuvântul „ideator" a fost folosit de Mihai Drișcu în cronica la expoziția *Studiul 2*, „Alte notații despre ‚Studiul'", în *Arta* nr. 7–8, 1982, p. 54.

42 Andrei Pleșu, „Despre studiu" și Titus Mocanu, „Arta ca studiu", în catalogul *Studiul 1*, Timișoara, 1978, fără paginare.

expoziției, acesta notând că în artă *experiența* este legată mai degrabă de capacitatea de a inventa procese, și nu imagini.

Coriolan Babeți contribuie la catalog printr-un text proto-curatorial cu nuanțe conceptuale. Înconjurate de un sortiment bogat de referințe la istoria artei și la tradițiile culturale românești, aceste nuanțe pot fi detectate în titlul textului său, „Studiu despre studiu", în alegerea de a deschide articolul cu definiții de dicționar multilingve ale cuvântului „studiu" sau în comentariul despre preocupările contemporane ale artei pentru capacitățile ei de comunicare. Babeți clarifică aspectul comunicațional al artei referindu-se la un text al istoricului și curatorului german Lothar Romain despre felul în care scepticismul anilor '70 a dus spre forme de artă concretă și orientată spre cunoaștere și comunicare. Textul lui Babeți este relevant mai ales pentru că din eclectismul reperelor sale teoretice derivă structura spațială a expoziției, în cadrul căreia au fost organizate șapte „secțiuni" care să corespundă fațetelor și tipologiilor studiului enumerate de Babeți în „Studiu despre studiu". Mihai Drișcu subliniază (și clarifică) intenția celor trei organizatori de a face o expoziție care să poată fi văzută ca obiect conceptual și scrie în cronica sa din revista *Arta*[43]: „O primă consecință a acestei voințe teoretice și analitice: plasarea autorilor după structuri exemplificatoare, pe ‚secțiuni', desființează norma curentă a ‚palierelor de notorietate', locul în enunțul expozițional este dictat de necesități teoretice." Opinia lui Drișcu marchează amplasarea distinctă pe care și-o căutau evenimentele alternative, poziționându-se ca excepții față de normele oficiale. Multe dintre expozițiile alternative din anii '70–'80 au fost însoțite de cronici în revista *Arta* care evidențiau intenția îndepărtării de norme și efortul organizațional și vizual de selecție și producție care să le așeze în contrast cu tipologia oficială a salonului. De altfel, cum multe din aceste proiecte erau recenzate și uneori chiar organizate de influentul critic Mihai Drișcu, articolele sale adunate se pot citi ca tablou sinoptic al evenimentelor din timpul său (pentru persoanele interesate de diversificarea unghiurilor de pătrundere în istoria artei românești recente).

Cronica lui Drișcu la *Studiul 1* folosește terminologia artei conceptuale și este un bun exemplu al familiarității cu teoriile și practicile echivalente din arta vestică care produc, în special în anii '70 și la începutul anilor '80 în România, un tip de critică de artă care ar putea fi caracterizat prin polisemantism, folosirea simbolurilor și a comparațiilor, a citatelor integrate. În timp ce modernismul târziu se convertea în postmodernism, formele și sensurile artei erau organizate ca liste de inventariere a direcțiilor și mișcărilor, iar enumerările deveneau din ce în ce mai lungi, cunoașterea termenilor depășind în importanță studierea fațetelor și detaliilor fiecărui concept. Exemplul unei astfel de liste îl găsim în textul introductiv al lui Ágoston Vilmos la catalogul expoziției *Medium 1*[44].

Condensat, două paragrafe din cronica la *Studiul 1* conțin nu numai un exemplu în miniatură de inventar al tendințelor artistice, dar și referința la un eseu important al lui Pierre Restany (teoretician al Noului Realism, apropiat al lui Yves Klein), „L'Autre face de l'art", care fusese publicat în câteva numere consecutive ale revistei *Domus* (ianuarie–iulie 1978). Acolo Restany trasează o istorie a funcției de devenire în arta contemporană, de la câștigul autonomiei la graduala dematerializare a artei. Interesul lui Pierre Restany față de Europa de Est și influența sa asupra teoriei de artă din țările Blocului Estic au fost subliniate în componenta de arhivă a expoziției *Les Promesses du passé* de la Centre Pompidou[45]. Citându-l pe Restany în 1978, „la cald", Drișcu scrie că „arta contemporană pierde componenta estetică în profitul componentei morale… Un fenomen compensator de recuperare obiectivă se produce la nivelul înregistrării acțiunii sau a metodei de lectură a propoziției conceptuale."[46] În *Studiul 1* au fost incluse și proiecțiile multi-ecran de film super 8 *Multivision 1* și *2* (autori Flondor – Bertalan – Tulcan), care au avut loc în sala de sport a Liceului de Arte din Timișoara. Ulterior, proiecțiile au mai fost realizate de două ori, în 1979 la Cluj, la invitația Anei Lupaș, și în 1980 în cadrul expoziției alternative de mari dimensiuni *Scrierea*, organizată de Wanda Mihuleac și Mihai Drișcu la București. *Multivision* este considerată ultima lucrare a grupului *Sigma 1* (autorii semnând deja separat) și simbolizează, prin cele trei expuneri, un fel de sinteză a unei epoci care se încheia – aceea a experimentului vizual de tip constructivist – în timp ce se deschidea cea a scrisului, a construcțiilor conceptuale. Fundalul semi-transparent al proiecțiilor din 1978 citează *Structuri gonflabile* (instalație din 1974, în care *Sigma 1* proiecta pe obiecte gonflabile

43 Grupajul „Studiul", în revista *Arta*, nr. 7, 1978, texte de Mihai Drișcu, Paul Gherasim, Coriolan Babeți. Mihai Drișcu, p. 19.

44 *Medium 1*, 1981, catalog și expoziție, Sfântu Gheorghe.

45 „Sources, archives, documents, films", texte de Nataša Petrešin-Bachelez, în catalogul *Les Promesses du passé*, pp. 182–203.

46 Drișcu, Grupajul „Studiul", p. 19.

transparente ce umpleau una din camerele acelorași Galerii Bastion) și trimite la experimentele de *land art* ale grupului cu elevii lor (parte din aceste experimente filmate fiind incluse în *Multivision*). În 1991, în *Stare fără titlu*, regăsim elevi și eleve, pungi de văzduh, pierderea titlului și aproape aceleași persoane.

Întoarcere în timp 2: *Locul – faptă și metaforă*, mai–iulie 1983, Muzeul Satului, București

Locul pornea de la conceptul lui Ernst Cassirer de „forme simbolice"[47], puse în expoziție în relație cu abstracția (în sculptură) și realul (în instalații)[48] și se baza, așa cum menționează Anca Vasiliu[49], autoarea și co-organizatoarea expoziției (alături de Wanda Mihuleac), pe sugestii provenind mai degrabă din teoria literară și filosofie decât din artele vizuale. Conceptul de „curatoriat" era necunoscut în România anilor '80, dar ideea că e vorba de o expoziție „de autor" este prezentă în conceperea *Locului*, organizarea evenimentului bazându-se pe un text care îl precede și în care se regăsesc atât proiecția teoretică, cât și conceptul vizual al viitoarei expoziții: pe fondul unui interes pentru interdisciplinaritate și ecologie, argumentul ei central era de natură platoniciană (axat pe relația dintre formă și materie). În cuvintele Ancăi Vasiliu, „fiecare LOC = o intersecție, o răscruce, un gând cu o formă, o idee cu o porțiune de materie, un simbol reunit"[50].



Locul – faptă și metaforă, imagine de ansamblu din Muzeul Satului, București, 1983
Credit fotografic: arhiva Anca Vasiliu



Wanda Mihuleac
Detaliu din instalația *Intervenție în mediu agrar*, în cadrul expoziției *Locul – faptă și metaforă*, Muzeul Satului, București, 1983
Credit fotografic: arhiva Anca Vasiliu

Muzeul Satului era folosit drept cadru instituțional (fiind organizator oficial, alături de Uniunea Artiștilor Plastici, filiala București), ca prim reper, etnografic și în aer liber, pentru expunerea artei moderne – al doilea reper –, iar compusul dintre ele se dorea a fi, în mod ideal, un continuum, un flux de semnificații în dialog în aceeași măsură în care era un dialog de forme, în care intervențiile artiștilor/artistelor moderni/e sau plasarea lucrărilor lor erau asociate nu numai cu casele țărănești sau locul din muzeu în care erau așezate, dar și cu lucrările din apropiere, într-un act de „reunificare". Față de tradiție, modernitatea putea fi văzută ca o *concordanță de atitudine*[51], cum va preciza istoricul de artă Vasile

47 Anca Vasiliu, interviu realizat de Simona Dumitriu, Paris, iunie 2010.

48 „Un vas de lut era o curbă, pe care puteam să o asociez foarte bine cu un tablou abstract sau cu o instalație de Wanda Mihuleac." Anca Vasiliu în dialog cu Simona Dumitriu, Paris, iunie 2010.

49 Anca Vasiliu este autoare, filosof și istoric de artă, stabilită la Paris din 1990, unde în prezent cercetează și predă la Universitatea Paris-Sorbonne. Cu doi ani și jumătate înainte de *Locul – faptă și metaforă* își încheiase studiile de istoria artei și fusese angajată ca muzeografă la Muzeul Satului din București (care pe atunci se numea Muzeul Satului și Artei Populare), la secția „expoziții temporare". Orientarea sa spre filosofie, literatură, spiritualitate și istoria artei a influențat fundamentul teoretic al celor două expoziții din seria *Locul – faptă și metaforă* (1983) și *Vatra* (1984).

50 Anca Vasiliu, în textul-proiect care a precedat *Locul – faptă și metaforă*, publicat în revista *Arta*, nr. 10, 1983, p. 29, alături de un grupaj amplu, Colocviu *Locul – faptă și metaforă*, la care au participat: I.H. [Ioan Horga], Anca Vasiliu, Magda Cârneci, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Călin Dan, Vasile Drăguț (pp. 28–33).

51 „Mulți artiști […] au înțeles că prezența lor (prin opere) în Muzeul Satului se justifică numai în măsura unei concordanțe de atitudine cu meșterii țărani pe sensul respectului datorat expresivității genuine a materialelor utilizate, pe sensul gravei considerări a duratei ce se implică în fiecare obiect făurit cu rost […]". Vasile Drăguț, în Colocviu *Locul – faptă și metaforă*, p. 34.

Drăguț în timpul colocviului despre *Locul – faptă și metaforă*, ale cărui lucrări au fost publicate în revista *Arta*. Dar concordanța de atitudine este prima respinsă de modernitate/modernism (prin definiție antitetic tradițiilor), fiind mai degrabă specifică pentru ceea ce Miško Šuvaković califică drept artă utilitară derivată din „modernismul sobru": „În cele mai multe țări socialiste în anii '60, realismul socialist explicit revoluționar a fost înlocuit cu o artă implicit utilitară derivată din modelul ‚modernismului sobru' european – o artă care era decorativă, nici abstractă, nici figurativă, și neutră politic."[52] Deși conceptul lui Šuvaković se referă în primul rând la anumite categorii de artă, forțez această paralelă și adaug încă un cuvânt, „simbioze", pe care îl consider sinonim *concordanței de atitudine*. Întâlnit des în limbajul criticii de artă, îl regăsesc în catalogul expoziției *Studiul 2*[53], care, similar din acest punct de vedere expoziției din 1983 de la Muzeul Satului, juxtapune reprezentări ale tradițiilor țărănești, icoane, fotografie și instalație contemporană, reflecții despre spațiu și loc.

Nu *Studiul 2* – expoziție pe care nu o văzuse – a hrănit însă inspirația Ancăi Vasiliu pentru juxtapunerile din muzeu, ci *Geometrie și sensibilitate*, expoziție organizată la Sibiu în 1982 la Casa Artelor și argumentată teoretic (în catalog și în recenzii) de istoricul și criticul de artă Ion Frunzetti[54]. În cadrul ei sunt puse alături lucrări contemporane, inclusiv de grafică realizată cu ajutorul computerului[55], cu lucrări de artă românească, cu intenția de a demonstra, așa cum scrie Frunzetti în textul catalogului, că „o operă de artă plastică este *întotdeauna* [...] *tot o operă de geometrizare*."

Una din caracteristicile principale ale meșteșugului tradițional rural este orientarea lui esențialmente utilitară, ducând la stilizări ale formelor care se pretau la o receptare în cheie estetică, iar abordările oficiale ale artei sprijineau discursurile care își revendicau o continuitate cu aceste tradiții, din ele rezultând forme de artă ușor de instrumentalizat. Variațiile complexe de sens între tradiție și modernitate sunt și în centrul dezbaterilor din revista *Arta* și analizate în textele din catalogul expoziției. În *Arta* dialogul este focalizat pe *teza expoziției* și include intervenții de Anca Vasiliu, Magda Cârneci și Călin Dan (pe atunci aparținând generației tinere de teoreticieni/e), etnologul Paul Petrescu, istoricii de artă Răzvan Theodorescu și Vasile Drăguț (acesta din urmă fiind și redactorul-șef al revistei în intervalul 1978–1987 și ca atare vocea oficială principală din primele ei pagini). Deoarece cadrul socio-politic controla mult mai îndeaproape conținutul scris decât cel vizual al manifestărilor artistice, remarcăm, atât în revistă, cât și în catalog, o complexă echilibristică terminologică, pe axa *tradiție/spiritualitate rurală* (ancestrală și exprimată în obiecte, nu religioasă în mod asumat, deși nuanțele ortodoxiste sunt prezente) – *Muzeu* (ca structură de elemente rurale implantate în context urban) – *artă modernă* (în cazul acesta, sub formă de sculpturi, textile, instalații). Această axă poate fi asociată cu felul în care Anca Vasiliu și Wanda Mihuleac organizează expoziția, ca drum, traiectorie cartografiată prin satul artificial, ideal al muzeului în aer liber.

Expoziția avea loc într-un timp în care în centrele satelor se petreceau demolări, în mijlocul lor construindu-se mici centre civice cu câteva blocuri, iar această transformare, considerată distructivă de opoziția (cel mai adesea tacită) la regim, este prezentă atât în subtextul[56] *Locului*, cât și al expoziției *Vatra* din 1984, a doua expoziție de artă contemporană realizată de Anca Vasiliu la Muzeul Satului. În 1985, după un al treilea proiect (o redescoperire a unui artist rural, miniaturistul și poetul din secolul

52 Miško Šuvaković, „Art as a Political Machine", în Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 93 [trad. ed.].

53 „Simbioze. Natură, cultură și artă în tradiția satului" este denumirea uneia din secțiunile expoziției *Studiul 2*, conform catalogului *Studiul 2*, 1982, Timișoara, p. 37.

54 Ion Frunzetti, „Geometrie și sensibilitate", în catalogul omonim, pp. 3–5, expoziție care a avut loc în cadrul Festivalului Cibinum 82, Sibiu, Casa Artelor, 3–24 octombrie 1982.

55 Ion Frunzetti, „Geometrie și sensibilitate", recenzie în *Contemporanul*, 12 octombrie 1982, p. 12.

56 „Situația satelor era în fundalul nerostit al expozițiilor, mai ales la *Vatra*. Nu se discuta deschis acest lucru, dar dacă nu te puteai opune deschis puteai cel puțin să afirmi lucruri contrarii politicii duse pe atunci și o vreme acest lucru nu era perceput de cenzură, așa încât mediul intelectual avea timp să prindă de veste și să reflecteze. Și apoi erau situații absurde: pe de-o parte se dorea ‚modernizarea' satelor, pe de alta, se ‚cântau valorile național-sătești-mioritice... de la Burebista' [sic]. Însuși Muzeul Satului participa la această contradicție, fiindcă apăra satul tradițional ca piesă de patrimoniu și participa la campanii de recuperare a obiectelor vechi acolo unde se distrugeau satele. Îmi aduc aminte că am făcut prin 1984–85 mai multe campanii de fotografiere și analiză a satelor care urmau să dispară pe valea Oltului în urma unui mare baraj care nu s-a mai făcut până la urmă (din fericire). [...] În orice caz, expozițiile aveau și acest subtext, dar atunci când distrugerea satelor a devenit masivă și s-a vorbit mai mult despre asta în Occident (în anii '85–'86) expozițiile de artă contemporană la Muzeul Satului erau deja interzise. Atunci au fost făcute câteva expoziții de fotografie, dar cu ecou mult mai redus." Anca Vasiliu, interviu de S.D., septembrie 2010.

al XIX-lea Picu Pătruț, juxtapus unor picturi contemporane „de viziune bucolică"[57]), muzeul pierde dreptul de a mai organiza evenimente de artă contemporană.

Într-un context în care câmpul artei românești alternative se compunea din forțe de neo-avangardă/intermedia ce încercau să comunice cu Blocul Vestic prin *mail art*, din noi forme de expresionism dezvoltate în pictură și sculptură și dintr-o emergentă mișcare neo-bizantină caracterizată prin recursul la simboluri ortodoxe sau peisaj spiritualizat, expoziția din 1983 de la Muzeul Satului este în mod special dificil de plasat într-o categorie, deoarece include elemente din toate, în cadrul ideii de muzeu ca mediu de transformare și al muzeului satului văzut ca *model structural* (Călin Dan). În contribuția sa la colocviul din revista *Arta*, Călin Dan abordează subiectul muzeului din perspectiva „culturii post-rurale", în care constructul social și etnografic al Muzeului Satului nu este juxtapus sistemului artei moderne pentru a fi comparat cu acesta, ca factori culturali în opoziție, ci mai degrabă intervențiile și obiectele produse la oraș câștigau stabilitate de la soliditatea abstractă a muzeului, și împreună contribuiau la căutarea unui posibil argument pentru supraviețuirea muzeului[58].

Traseul organizat de autoare invita la juxtapuneri, iar în interiorul acestora se puteau cumula conotații care puteau sugera citirea printre rânduri. Mult mai târziu, Anca Vasiliu exemplifică: „umbra unui om făcută din țăruși (Napoleon Tiron) care se proiecta pe un tron al lui Maitec și pe altarul bisericii de lemn din Moldova"[59]. Această instalare în spațiu, cu legături stabilite intenționat de curatoare, ar putea sugera existența unui set prestabilit de coduri, pe care vizitatorii expoziției să-l cunoască, să-l caute sau intuiască și ar putea fi un exemplu de lectură-interval, de „citire printre rânduri". În exemplul de mai sus, lucrările și scenografia muzeului (un proiect de tip *land art*, o sculptură în lemn și una din cele două biserici din cadrul Muzeului Satului) nu erau în legătură directă, aparentă, decât văzute dintr-un loc anume, unde relația dintre ele se putea observa. Este poate numai o coincidență, dar una interesantă, că în revista *Arta*, în contextul în care foarte puține lucrări din expoziție sunt menționate individual, asocierea dintre Napoleon Tiron și Ovidiu Maitec a fost scoasă în evidență, deși interpretată doar ca exemplificând „soluții ambientale inedite"[60]. O altă modalitate de singularizare este criticarea lucrării; e cazul intervenției cu făină și apă a lui Constantin Flondor, tratată cu rezerve de Vasile Drăguț în intervenția sa din cadrul colocviului[61].

Un alt element specific evenimentelor proto-curatoriale, la fel de important ca tema și teza, era implicarea personală a organizatoarei în alegerea și invitarea artiștilor și artistelor. Anca Vasiliu și-a compus lista de participanți în urma vizitelor și a discuțiilor din ateliere, având în minte caracteristicile spațiale și programul sociologic al Muzeului Satului. În mod ideal, întreaga expoziție ar fi trebuit să se compună numai din intervenții specifice, realizate *in situ*, în relație directă cu muzeul, însă o parte din sculpturile și instalațiile textile incluse au fost aduse și adaptate amplasării alese. Erau și câteva lucrări, precum sculptura de mari dimensiuni *Poarta* de Gheorghe Iliescu-Călinești, care se raportau direct la arhitectura rurală. Mai multe tipuri de „modernitate" dialogau astfel cu „tradiția": o formă exterioară, urbanizată, de „modernism sobru", una intervenționistă și tranzitorie (ca în cazul instalațiilor lui Mihai Olos sau Wanda Mihuleac), dar și un discurs modernist naționalist neo-bizantin, care va ajunge să ocupe primele rânduri în ierarhia artei românești din a doua jumătate a anilor '80, devenind apoi un pol important în producția artistică din anii '90.

Catalogul care însoțește expoziția se încheie cu un text curatorial tipărit numai în limba franceză, care face referință la Robert Vischer, unde sunt formulate idei cărora le corespund în expoziție atât direcția experimentală și modernistă, cât și înclinația naționalist-idealistă a *Locului* (la care se ajunge tocmai prin efectul cumulat al modernității conjugate cu tradiția), ca perpetuând „vechiul ritm

57 Anca Vasiliu, în *L'Experience du Musée*, Paris, 13 mai 1999, scrisoare, p. 3.

58 Călin Dan, în Colocviu *Locul – faptă și metaforă*, p. 33.

59 Anca Vasiliu în dialog cu S.D., Paris, iunie 2010.

60 „Aceste două expuneri [...] au făcut să se ivească *soluții ambientale inedite* („tăpșanul" cu operele lui Napoleon Tiron și Ovidiu Maitec se numără printre acestea)". Răzvan Theodorescu, în Colocviu *Locul – faptă și metaforă*, p. 32.

61 Fără a numi autorul, Drăguț descrie lucrarea: „În schimb mi se pare îndoielnică încercarea de a inventa ritualuri noi sau de a ilustra la modul scenografic-perisabil acțiuni a căror semnificație este trăită doar marginal (de cele mai multe ori livresc) de către artiștii contemporani. O grămadă de făină sau o bășică cu apă nu constituie decât modeste aluzii (printr-un procedeu de echivalare care frizează naturalismul) la realități diurne din viața țăranului, fără să permită nicicum asimilarea cu o operă de artă plastică, criteriul semnificației fiind pierdut din capul locului pentru a fi înlocuit cu o mimare exterioară." Vasile Drăguț, Colocviu *Locul – faptă și metaforă*, p. 33.

al simpatiei simbolice universale, a unei *Einfühlung* transmise nouă tuturor aproape genetic, prin viața colectivă a românilor de-a lungul istoriei."[62]

Sexul lui Mozart *– de la salonul postmodern la sensurile echivoce ale cuvintelor*

Expoziția *Sexul lui Mozart* (Galeria Etaj 3/4 a Teatrului Național, decembrie 1991–ianuarie 1992) a fost organizată de grupul *subREAL* (Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălțianu) sau – așa cum ei înșiși notau pe coperta IV a revistei *Arta*, nr. 1, 1992 (produsă pentru a fi catalogul expoziției) – *subREAL* este autorul *conceptului* de *sex al lui Mozart*. Dezinhibat postmodernistă, văzându-se ca *neo-Dada* și *post-conceptuală*, această expoziție este mai degrabă un proiect artistic înscenat ca demers curatorial. Membrii *subREAL* performează rolul de curatori/creatori ai unui eveniment de tip salon, în care argumentația conceptuală a celor mai multe dintre expozițiile alternative întâlnește tema impusă ideologic a omagialelor și structura tipică a saloanelor UAP.

Așa cum observa Theodor Redlow în *Arta*, nr. 1, 1992[63], fapt confirmat și de autorii expoziției, proiectul *Sexul lui Mozart* a apărut ca reacție socială și culturală la *Filocalia*, o altă expoziție ce avusese loc cu un an înainte, în aceeași galerie (decembrie 1990–ianuarie 1991). Inițiativa grupului *subREAL* era un *omagiu* adus lui Mozart la celebrarea bicentenarului morții compozitorului, o provocare la adresa cumulului de frustrări și inhibiții din arta românească – precum inhibiția artiștilor de a vorbi despre sex în arta lor (rezultată din decadele de interdicții, dar și din mecanisme societale care preced și transcend timpurile RSR) – similară discreției, tăcerilor și abstractizării limbajului plastic în multe din expozițiile oficiale sau alternative. Contrastul cu *Filocalia* era menit să accentueze rădăcina comună a reticențelor artistice de a atinge subiecte riscante sau discutabile: membrii *subREAL* credeau că arta neo-ortodoxă/fostă neo-bizantină expusă în *Filocalia* este o continuare a artei oficiale dinainte de 1990, noile dogme înlocuind cu succes vechiul discurs ideologic. La vernisajul *Filocaliei* argumentele artistice fuseseră înlocuite cu discursuri ale preoților ortodocși prezenți în număr mare și cu muzică religioasă.



Detaliu cu vorbitorii din timpul vernisajului expoziției *Filocalia*, Galeria Etaj 3/4, București, 1990–91
Credit fotografic: Iosif Király

Deși din punct de vedere formal aceste discursuri aduceau aminte de luările de cuvânt oficiale de la deschiderea omagialelor, mișcarea neo-bizantină din anii '80 fusese privită de o parte din critica de artă ca o formă discretă de opoziție la *status quo*, prin folosirea simbolisticii ortodoxe mascate sub formalismul tradiționalismului bizantin. Pe măsură ce societatea românească începea să-și dezbată tranziția, această „rezistență" s-a transformat, la începutul anilor '90, într-o nouă normă, care coexista și se intersecta cu structurile Uniunii și căreia i se opunea discursul frontal și de critică socială instituit de zona experimentală (care la rândul său, la începutul anilor '90 își organizează propria instituționalitate alternativă, formalizată prin apariția CSAC/Centrul Soros pentru Artă Contemporană la București sau informală, prin ediții succesive ale unor festivaluri de *performance* la Timișoara, Zona, la lacul Sfânta Ana, AnnArt). Evenimente precum *Stare fără titlu* și *Sexul lui Mozart* abordau prezentul cu o anumită

62 Catalog *Locul – faptă și metaforă*, 1983, fără paginație; același text, în limba română, este tipărit pe spatele posterului expoziției.

63 Theodor Redlow în conversație cu Octavian Barbosa, „Mozart se juca în felul său cu sexul", în *Arta*, nr. 1, 1992, p. 14.

idee despre trecut („a certain idea of the past”[64]) – o idee care actualiza trecutul recent inserându-l în prezent, așa cum se întâmplă în orice perioadă de tranziție/latențe de sistem. Dincolo de principalele noțiuni la lucru în *Sexul lui Mozart* – sexul, performanța „geniului artistic”, mituri ale gândirii contemporane aduse în context local – *subREAL* formula un dublu gest critic: la adresa tiparului expoziției oficiale și la adresa sistemului artistic local reglementat prin UAP, care acum începea să se confrunte cu adevărata „lume a artei”. Primul dintre aceste gesturi se poate desluși în felul în care expoziția a fost organizată: apelul la proiecte s-a făcut prin metoda zvonului, lucrările propuse au fost puse toate, fără nici o selecție, într-o scenografie de tip salon, similară Republicanelor sau Regionalelor de până nu demult. La vernisaj a avut loc un *performance*, în care o adolescentă de 16 ani a citit unei audiențe francofile stupefiate un text în limba germană despre agresiunea criminală a câinilor de pază germani. Această lectură trimitea cu gândul la arii de influență culturale și sociale, întorcea oglinda spre *publicul de artă* ca agent al *performance*-ului. Subiectul celor citite era o referință la noii „păzitori” ai moralei, care de altfel se activaseră, făcând din *Sexul lui Mozart* primul scandal istoric în media românească care implica lumea artistică locală. Limba germană reconfirma amplasarea istorică după căderea zidului Berlinului, care aducea cu sine noi neliniști. Dar cum cea mai mare parte a publicului nu vorbea germana, *performance*-ul a fost privit mai mult prin atributele sale formale, cu accent pe conceptul înțelegerii artei și pe falsa idee că arta ar fi un „limbaj universal” comun. În mod ironic, scandalul pe care „zvonul” expoziției îl stârnise, cum că ar fi despre sex, nu avea referent în conținutul expus, deoarece, așa cum scrie Călin Dan în *Arta*, „prognoza alarmantă a unei invazii erotice s-a dovedit falsă; obsesiile au fost unificate/îmblânzite”[65] prin jocuri ale constructivismului, abstracției sau reflecției culturale, ideologia fiind o țintă în numai câteva dintre lucrări (la Ion Grigorescu, Teodor Graur și *subREAL*).

Al doilea gest critic este instalația pe care *subREAL* o expune în *Sexul lui Mozart*. Aceasta era compusă din două părți, *Bunavestire* și *1000 de artiști în Europa. Toți ne aflăm aici, inclusiv TU*. *1000 de artiști în Europa* pune în opoziție contextul mai larg al artei internaționale, care, în teorie cel puțin, se deschisese spre arta din estul Europei, cu sistemul local al UAP – unul protecționist, de falsă siguranță. *Bunavestire* este o perdea „țesută” din prezervative umflate, 1000 de bucăți, evocatoare pentru conținutul religios al *Filocaliei* și pentru relația echivocă între titlu și conținut specifică unei bune părți din arta realizată înainte de 1989[66]. Prezervativele marca Europa fuseseră extrase din ambalajele lor, fiind înlocuite cu grijă cu numele mai tuturor artiștilor/artistelor în viață în acel moment, apoi ambalajele fuseseră re-sigilate și lipite pe pânză. Limita geografică a intrării în Europa nu era una ușor de traversat. După 1989 *Blocul* fusese înlocuit cu normalitatea vizelor, invitațiilor obligatorii, iar pentru majoritatea artiștilor distanța conceptuală pe care anii ’80 reușiseră s-o instaureze nu numai între Est și Vest, dar și între țări vecine aflate sub ideologie similară, era imposibil de străbătut. Spațiul geografic păstra în sine latența blocadei, claustrofobia de masă dinainte de 1989 se transforma rapid în claustrofobia individuală a tranziției spre capitalism.

Sensurile echivoce ale cuvintelor

Diferența dintre expozițiile oficiale și alternative care au avut loc înainte de 1989 este nuanțată adesea de cuvinte, în scris. Cuvântul este mai puternic decât imaginea, atât pentru cenzură, cât și pentru teoria artistică de la finele anilor ’70 și din anii ’80, iar izbânzile expozițiilor alternative, cum am menționat pe parcursul acestui text, nu erau legate numai de explorarea mediilor și a practicilor vizuale posibile, ci și de ideile, textele, recenziile care le înconjurau.

De exemplu, una din observațiile care rezultă din analiza cantitativă de text în cataloagele expozițiilor și în revista *Arta* este legată de maniera în care ajung să fie folosiți termeni ca *modern* și *contemporan*, *artă modernă* și *artă contemporană*. Reiese o anumită substituire de sens și o inversare a grupurilor care foloseau o terminologie sau alta. Fără să generalizez, am observat că mai ales în anii ’60–’70 cuvintele *contemporan/contemporaneitate* și *artă contemporană* predomină în discursul artei oficiale – fiind în special legate de prezența și afirmarea *omului nou* – în timp ce cuvintele *modern/*

64 Rastko Močnik, „Will the East’s Past Be the West’s Future?”, în Caroline David (ed.), *Frontières Invisibles/Invisibles Borders*, catalog al expoziției cu același titlu care a avut loc la Lille, Stichting Kunstboek BVBA, 2009.

65 Călin Dan, „Sexul la Mozart și la alții”, în *Arta*, nr. 1, 1992, *Sexul lui Mozart/Sex of Mozart*, p. 31.

66 Moștenire a realismului socialist, uneori lucrările de artă abstractă „sobru modernistă” din anii ’70–’80 continuau să poarte titluri cu conotație social-politică. Mult mai rar întâlnim și proiecte experimentale „acoperite” de această convenție (un exemplu ar fi Ana Lupaș și experimentul său de *land art*, al cărui titlu integral era *Covor sburător, simbol al păcii*).

modernitate/modernism, *artă modernă* apar mult mai rar. Nu includ în această observație textele de istorie a artei, în care ambele concepte erau puse la lucru în cadrele lor istorice. Mă refer numai la utilizarea uzuală a acestor categorii, neraportată la istoria artei, în texte ale criticii. În această circumstanță apare și o predilecție observabilă din partea criticilor mai tineri sau în textele expozițiilor alternative din anii '70 pentru discutarea conceptelor de *modernitate*, *artă modernă*, fără a acorda atenție ideii de *contemporaneitate* a artei, poate cu intenția de a stabili o legătură directă cu mișcările de neo-avangardă ale modernității târzii șaizeciste. Aceeași utilizare preferențială a termenului *modern* apare și în textele alternativelor din anii '80, precum *Medium 1* (1981), *Locul – faptă și metaforă* (1983), *Spațiul-obiect* (1982) sau contestata și în final închisa de cenzură expoziție *Spațiul-Oglindă* (1986), deși, pe de altă parte, noile generații ale criticii din decada '80 folosesc frecvent și termenul *artă contemporană*.

Reticența textelor critice din anii '60–'70 care ocolesc cuvântul poate fi interpretată și prin prisma apăsatei lui prezențe în discursul ideologic oficial (care poate fi observată în nenumărate ocazii). De exemplu, în catalogul Bienalei din București din 1970, criticul de artă Anatol Mândrescu scrie despre „programul contemporaneității, al spiritului contemporan în artă" sau despre „imagini semnificative prin efortul de a se situa în perspectiva contemporaneității, perpetuând în același timp caractere vitale ale școlii românești de artă"[67]. În alt context, omagial, al Expoziției Jubiliare dedicate în 1971 celebrării a 50 de ani de la crearea PCR, Vasile Drăguț scrie în revista *Arta*: „am deplina convingere că expoziția jubiliară închinată semicentenarului Partidului Comunist Român stabilește un reper de înaltă valoare în istoria artei românești contemporane"[68]. Zece ani mai devreme, spre finalul perioadei de realism socialist, în cadrul unei extinse analize a Expoziției Regionale de Pictură din București, 1961, influentul istoric și critic de artă Ion Frunzetti vorbește repetat despre „trăsăturile omului contemporan" și despre arta care i se potrivește și trebuie să reflecte realitățile politice *contemporane* („limbajul plastic, folosit în scopul exprimării unor conținuturi de asemenea contemporane"[69]).

Limbajul ideologic format în perioada realismului socialist a continuat să fie folosit în cronicile expozițiilor *omagiale*, în cazul cărora întâlnim un tratament similar al noțiunii de artă contemporană până în ultimele zile din decada '80 – coexistând, în special în anii '80, cu contextualizarea sa „normală", ce se regăsea în textele ce însoțeau sau recenzau evenimentele de artă alternativă.

Expoziția *Filocalia* mai este cunoscută și ca *Prolog VI*. Grupul *Prolog* este format în 1985 de artiștii Paul Gherasim, Constantin Flondor, Horea Paștina, Cristian Paraschiv și Mihai Sârbulescu. Prima expoziție, *Prolog I – Floare de măr*, are loc în 1985 (la Galeria Căminul Artei din București). *Filocalia* a fost organizată de Alexandra Titu și Sorin Dumitrescu. În textul „Arta și resacralizarea lumii", Alexandra Titu marchează expoziția ca pe o „reîntoarcere spre sacru", o recuperare a sacrului cu modalitățile artei contemporane „la anumite niveluri naivă, la alte niveluri critică", în cadrul unui demers de sinteză care să reziste față de ceea ce autoarea numește „actuala criză de valori"[70]. În continuitate cu neo-bizantinismul devenit (neo)ortodoxism și cu experimentele de studiu în natură conotate religios ale grupului *Prolog*, expoziția *Filocalia* își revendică un loc în interiorul dogmei bisericești (revendicare ce poate fi citită în context și în cheie politică, precum o face Călin Dan în editorialul revistei *Arta*[71]), organizând un vernisaj rămas faimos, în care principalii vorbitori au fost actualul Patriarh Daniel și părintele Galeriu. Din nou întâlnim la lucru, în textul Alexandrei Titu, omniprezentul concept de *sinteză*, văzută ca „parcurs spre simbol și afirmare a participării la un posibil adevăr". Scris sub forma unei cronici artistice, textul Alexandrei Titu conține termeni sau expresii de manifest programatic, precum: *originalitate radicală*, *apel*, *afirmare a participării*, *act conștient de autodefinire*, *autoritatea ce decurge din atingerea adevărului*, *necesitate acută*, *criză de valori*, *artă desprinsă de materialitatea fără profunzime a lumii contemporane*.

---

67 Anatol Mândrescu, în textul introductiv al catalogului *Bienala de pictură și sculptură '70*, CSCA și UAP, 1970, fără paginație.

68 Vasile Drăguț, „Semnificațiile unei expoziții jubiliare", în *Arta* nr. 5, 1971, p. 12.

69 Ion Frunzetti, „Expozițiile regionale 1961. Puncte de vedere. București", în *Arta plastică* nr. 4, 1961, pp. 2–11.

70 Alexandra Titu, „Filocalia. Arta și resacralizarea lumii", în *Arta* nr. 4, 1991, pp. 3–5.

71 Călin Dan analizează discursul „artei ortodoxe" propuse de *Filocalia* din perspectiva trecutului recent: „Orientarea către biserică a constituit pentru mulți intelectuali un refugiu firav în fața imixtiunii tot mai brutale a regimului în viața personală. Mai puțin credibilă (chiar dacă perfect explicabilă) rămâne transformarea acestei atitudini, de către unii, într-o ‚rezistență prin absență' față de mecanismul totalitar bine legat. [...] Această obsesie mesianică mi se pare suspectă de slăbiciune și primejdioasă prin intoleranță. Sistematizarea culturii prin criterii exterioare este o experiență pe care noi am parcurs-o deja, până la ultimele consecințe, fără a învăța mare lucru din aceasta." Editorial, în *Arta*, nr. 4, 1991, pp. 1–2.

Sexul lui Mozart ca portal pentru această sumară și subiectivă întoarcere în trecut ne dă ocazia să observăm pe scurt (la fel cum făcea, prin agenda sa, expoziția din 1992) cele două extreme ale artei românești dinainte de 1989: expozițiile omagiale ca mecanisme de normare/normalizare *versus* rarele discursuri de contestare, ținute (aproape) secrete. După cum am arătat și până în acest punct, nu *alternativele* au funcționat ca antonime ale *omagialelor*, ci aceste mici evenimente disparate, care puneau în criză relația dintre individualism, instituții și obsesia supravegherii. Dacă expozițiile alternative și cele oficiale non-omagiale au coexistat în zona mediană a spectrului lumii artistice românești, extremele acestui spectru erau ocupate, în raport disproporționat ca amploare și efecte, de evenimente care disecau cel mai sever inconștientul local. Expozițiile care au stabilit iconografia pop a liderilor PCR erau de mari dimensiuni, anuale, iar lucrările prezentate în cadrul lor ajungeau în număr mare în colecții de stat, precum cea a Partidului Comunist (acum păstrate, în continuă deteriorare, în depozitele Muzeului Țăranului Român și în cele ale Muzeului Național de Artă Contemporană). La extrema opusă, practicile artistice erau sporadice și de dimensiune locală; notăm aici din nou exemple precum *happening*-urile realizate de Alexandru Antik, *Microeveniment sociologic* (1980)[72] sau *Visul n-a pierit* (1986, Sibiu), rețeaua și proiectele de *mail art* de la finalul anilor '70 și din anii '80 (rareori expuse, *Viața fără artă*, 1983, Timișoara, 1984, Lugoj sau *Mail Arta*, 1985, Atelier 35 București fiind mai bine cunoscute) sau acțiunile și expozițiile comunității artistice din Atelier 35 Oradea.

Tipică pentru posibilitățile vremii, *Viața fără artă* este un bun exemplu de eveniment la scară redusă, expus în două tipuri de spații, ambele specifice tipologiei expozițiilor mici, oarecum ascunse, dar nu clandestine, care au apărut în anii '80. Autorii proiectului, Constantin Flondor, Iosif Király și Doru Tulcan, au ales să expună lucrările de *mail art* în 1983 în atelierul din Timișoara al lui Flondor (proiectul făcând parte din manifestările Jubileului Liceului de Arte din Timișoara), unde publicul putea să le vadă conform unui aranjament semi-clandestin. Colile de hârtie cu *statement*-ul interogativ și variatele răspunsuri prin text și imagine primite au fost înșirate întâi în atelierul din Timișoara, apoi expuse a doua oară în 1984 la galeria UAP din Lugoj. Acest al doilea eveniment a fost concomitent oficial și ascuns și este un bun exemplu pentru felul în care spațiul și geografia dejucau ideologia și cenzura, pentru că unul din cei mai importanți agenți ai posibilităților în arta românească alternativă a fost distanța: cu cât un loc era mai departe de ochiul central al capitalei, cu atât scădeau constrângerile implicite sau auto-impuse.



Viața fără artă, imagine de la vernisajul expoziției,
galeria UAP Lugoj, 1984
Credit fotografic: Iosif Király



Viața fără artă
Detaliu de expunere în atelierul lui Constantin
Flondor, Timișoara, 1983
Imagine reprodusă prin amabilitatea artistului

72 *Happening*-ul a avut loc după deschiderea din 1980 a Bienalei Tinerilor Artiști, la galeria UAP din Cluj. Autorul și un grup de colaboratori au scris concepte din Wolf Vostell pe cartoane și le-au expus în prezența unui manechin de antrenament militar. A se vedea, de pildă, scurta referire la eveniment în Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000, p. 62.

Centrismul Bucureștiului se manifesta prin evenimente oficiale de mari dimensiuni, precum Bienala Națională de Pictură și Sculptură. În cazul ediției din 1970, organizată la Sala Dalles, președintele juriului expoziției, Anatol Mândrescu, la acea vreme vice-președinte al UAP, scrie despre natura de *salon* a evenimentului și argumentează în textul său introductiv la micul catalog al bienalei că „transformarea [...] își are temeiul obiectiv mai întâi în faptul că structura și dinamica producției artistice contemporane nu mai ‚încap' în ‚spațiul' Salonului"[73]. Într-un moment de relaxare ideologică, Mândrescu reflectează la necesitatea de a rezolva distanța dintre arta timpului său și spațiul oficial al expoziției, în același timp caracterizând Bienala ca *sinteză a situației artei*, *sinteză a ideilor artistice și critice la nivelul conștiinței sociale*. Expoziția privită ca *sinteză*, în acest caz, precede termenul omonim vehiculat în următorii ani de majoritatea evenimentelor alternative. Revista *Arta* dezbate această Bienală din 1970 în cadrul unui chestionar: cinci tineri critici de artă, Ruxandra Garofeanu, Mihai Drișcu, Cornel Radu Constatinescu, Iulian Mereuță și Constantin Prut răspund unui set de întrebări mai degrabă previzibil: care este opinia lor despre bienală, dacă discern direcții clare care să definească stadiul de azi al artei locale, dacă pot numi câteva lucrări reprezentative pentru acest stadiu.[74] Expoziția de mari dimensiuni includea, ca orice eveniment de tip salon, artiști oficiali și alternativi, staruri și necunoscuți. La o privire grăbită îi regăsim pe Horia Bernea (care în același an primea marele premiu UAP pentru pictură), George Apostu (în anul în care primește și el premiul UAP pentru sculptură și reprezintă România la Bienala de la Veneția), Vasile Gorduz, Ion Grigorescu, Ștefan Câlția, Paul Gherasim, Napoleon Tiron, Sorin Ilfoveanu, Virgil Almășan, Ion Stendl etc. Deși mulți erau chemați, structura clasică pe medii a expoziției excludea artiștii sau proiectele experimentale. Mihai Drișcu observă: „interesant e că nu s-a prea remarcat absența grupului constructivist timișorean, fără de care momentul '70 al artei noastre e, oricum, ciuntit. Apoi încercările ambientaliștilor, ale atâtor artiști experimentatori"[75]. O altă idee importantă, prezentă în răspunsurile celor cinci și exprimată clar de Iulian Mereuță este cea a *discrepanței dintre ceea ce se produce în ateliere și ceea ce ajunge să fie expus*, în condițiile în care estetica predominantă a acestei Bienale și a majorității oficialelor se înscria în limitele „modernismului sobru". Salonul, prin însăși structura sa, putea „cuminți" artiști care în alte condiții își asumau, chiar în cadrul revistei *Arta*, dimensiunea experimentală.

În 1990, în noua libertate, cuvintele reapăreau pentru a dicta sensurile noilor norme, iar discursurile de tip neo-ortodox sunt primele care semnalizează această transformare, rămasă în cheie naționalistă, dar dorind să recupereze conceptul ușor de instrumentalizat de „tradiție". Într-un text din septembrie 1990, „Avantaje spirituale ale unui artist din est"[76], Horia Bernea, numit în 1990 în funcția de director al nou-înființatului Muzeul al Țăranului Român[77], scria: „Există, în orice caz, un pericol în care suntem sincroni cu Occidentul: pierderea identității, uitarea rădăcinilor noastre profunde. Fiecare artist trebuie să ia vocația sa ca pe un dar de la Dumnezeu, adică în chip de ‚povară' și obligație de a o fructifica. Un astfel de artist are misiunea unui gardian, conservator al unui tezaur spiritual, sursă de identitate pentru el și ceilalți. El trebuie în același timp să păstreze și să comunice (mărturisească). El trebuie să-i ajute și să-i incite pe ceilalți să comunice cu propriile lor rădăcini – un rol care este esențialmente legat, pentru noi, de tradiția ortodoxă." Bernea afirmă acestea ca fiind concluzia unui traseu care, cel puțin pentru unii artiști, începe cu „contactul rapid, dar real și angajat, cu experimentul și avangarda", o avangardă pe care Bernea o reinterpretează ca fiind „o întoarcere decisă către reperele spirituale, către sacralitatea ce susține lumea (în cazul României, cele două aripi cu care se poate ‚zbura' în ortodoxie, Sfânta Revelație din Biblie și Sfânta Tradiție a Bisericii)". Pozițiile și scrierile, dacă privim edițiile succesive ale revistei *Arta* din 1990–1992, devin polifonice și contrastante. Adesea aceste contraste

---

73 Anatol Mândrescu, în prefața la catalogul *Bienala de pictură și sculptură '70*, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și UAP a RSR, București, 1970, fără paginare.

74 „5 critici tineri: despre Bienala '70", opinii de Ruxandra Garofeanu-Nădejde, Mihai Drișcu, Cornel Radu Constantinescu, Iulian Mereuță, Constantin Prut, în *Arta*, nr. 4, 1970, pp. 9–11.

75 Mihai Drișcu, în 5 critici tineri, p. 10.

76 Horia Bernea, „Avantaje spirituale ale unui artist din est", datat septembrie 1990. Text pus în circulație cu ocazia expoziției deschise la Galeria Catacomba, București, 1994. Republicat în *Horia Bernea*, Ruxandra Balaci, Horia Bernea (ed.), catalog, București, Muzeul Național de Artă al României, Departamentul de Artă Contemporană, 1997, pp. 79–80. Textul se regăsește acum pe site-ul web al Muzeului Țăranului Român.

77 Muzeul Țăranului Român este de fapt o reînființare, sub o nouă denumire, a Muzeului de Artă Națională, a cărui piatră de temelie s-a pus în 1912. Numele său a fost schimbat în 1948 în Muzeul de Artă Populară al RPR. În 1953 colecția lui a fost mutată în altă clădire, pentru a face loc Muzeului Lenin-Stalin, devenit apoi Muzeul de Istorie a Partidului Comunist Român.

traversează activitatea de decenii a grupurilor, artiștilor și artistelor din mediul alternativ local, deși nu le regăsim în discursul „adus la zi" despre arta est-europeană.

Promisiuni ale trecutului, în loc de concluzie: **Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Centrul Pompidou, Paris, aprilie–iulie 2010***

Et si nous ne trouvions plus de mensonges pour affirmer que nous sommes le fantasme l'un de l'autre ?
Jan Verwoert[78]

Expozițiile internaționale care, spre finele anilor '90 și la început de 2000, au început să foreze în fostul Bloc Estic, au ales și expus numai lucrările experimentale și alternative, ceea ce a ajuns să formuleze o estetică predominantă și tipologii care erau așteptate de la arta fostelor țări comuniste și socialiste. Această estetică (ce privilegia conceptualismul, mijloacele minimaliste sau sărace de producție, neo-avangarda târzie și neo-dada, *body art* și orice formă de artă care să poată fi legată de ideea de izolare și restrângere a spațiului privat) formulată de „fostul Vest" a dat naștere, după un timp, unor critici la adresa categoriei generice de „artă a estului Europei", care excludea – și exclude – toate manifestările de tip realist socialist sau „modernism sobru", adică producția artistică predominantă în aceste țări[79]. Mai mult, acest construct social-estetic, în combinație cu criza arhivelor în România, a ajuns să remodeleze viziunea critică și teoretică despre trecutul recent local, contribuind, poate, la tendința, observabilă la autorii și autoarele care produc istorie și teorie de artă contemporană, de a interpreta arta anilor '70–'80 ca fiind mai experimentală, mai *underground* și mai curajoasă în a-și asuma riscuri decât a fost cazul.

Selecția Catherinei Macel și a Joannei Mytkowska pentru *Les Promesses du passé*, importantă pentru efortul de a schimba perspectiva și „raportul de forțe" între arta Estului și cea din Vest și pentru accentul pus pe gândirea arhivistică, rămâne totuși în limitele unei tipologii previzibile a artistului est-european: din lunga listă de participanți, cu notabila excepție a sculpturilor Alinei Szapocznikow, mai toată arta expusă avea conotații politice sau de poetică a disperării. Diferită ca abordare de alte expoziții care promovau arta din estul Europei, *Les Promesses du passé* combină artiști din variate colțuri ale lumii, persoane active începând cu anii '60, alături de altele, formate în tranziție și care caută să poziționeze Estul ca educator pentru Vest, afirmând că tipologiile și formele de expresie ale artei și arhitecturii est-europene sunt/au fost influente asupra unor noi generații de artiști din afara Blocului Estic.

Din România sunt cinci expozanți: Mircea Cantor, Ion Grigorescu, Daniel Knorr, Ciprian Mureșan, Dan Perjovschi. Trei artiști formați după 1990, un optzecist și Ion Grigorescu, activ încă din anii '60 atât în unele expoziții importante oficiale (precum naționale, bienale), cât și, mai ales, în cadre experimentale locale esențiale pentru istoria artei recente românești, inclus în majoritatea retrospectivelor de artă est-europeană. *Les Promesses du passé* a fost probabil ultima sau una din ultimele expoziții de mari dimensiuni care au pus accentul pe paradigma artei est-europene și pe conceptele adiacente ei, așa cum au fost interpretate de-a lungul timpului: o artă de opoziție, preocupată de sincronia sa cu Vestul, practicând forme de experimentare imposibil de diseminat[80], marcată de politicile spațiului privat. Proiectul de la Centrul Pompidou pune în prim-plan arhiva, documentele, adunate laolaltă într-o instalație de mari dimensiuni care le este dedicată. E un îndemn la istoricizare, dar atât timp cât procesul de scriere a acestei istorii nu va ieși din limitele paradigmei enunțate mai sus, va acoperi numai extremele spectrului: arta omagială și practicile experimentale izolate. Va ajunge să supra-impună un discurs de redescoperire a ceea ce nu a fost niciodată ascuns, cum se întâmplă, de exemplu, cu Ion Grigorescu în *Les Promesses du passé*. În textul de sală care-i însoțea filmul se putea citi: „Artist activ în mod clandestin în România lui Ceaușescu, Ion Grigorescu a trebuit să-și realizeze arta cel mai adesea în ascuns și fără nici o susținere exterioară. Cu acest film de 8 mm realizat în ilegalitate, Grigorescu

---

78 „Și dacă n-am mai găsi minciuni pentru a afirma că suntem fiecare fantasma celuilalt?". Jan Verwoert, „Pas si ailleurs que ça (!?)", în *Les Promesses du passé*, p. 31.

79 În acest context, realismul socialist sau variatele tipuri de artă oficială sunt abordate fie prin intermediul practicilor de arhivă, fie prin resemantizare apropriativă, ca în cazul expozițiilor curatoriate de Ekaterina Degot, *Soviet Idealism* (Musée de l'Art Wallon, Liège, 2005) și *Struggling for the Banner: Soviet Art Between Trotsky and Stalin* (New Manege, Moscova, 2008).

80 Cum spune Piotr Piotrowski, citându-l pe Lóránd Hegyi, „Myths of Geometry", în *In the Shadow of Yalta*, p. 113.

surprinde imaginile transformării unui cartier din București în epoca marilor șantiere din anii ’70 și ’80. Fronturi de blocuri înșiruite de-a lungul largilor bulevarde anonime, dar și perdele ascunzând observatori, și viața cotidiană care perseverează în acest mediu. Munca acestui artist a fost redescoperită recent, în speță grație tânărului artist (de asemenea român) Mircea Cantor.” [trad. n]. Erorile din acest text construiesc o ficțiune-tip, în care un artist, altfel cu notorietate internațională, odată înscris în categoria *artei est-europene*, rămâne subiect perpetuu al unei etnografieri colonizatoare. De pe aceste baze, singura istorie care se scrie este aceea a unei false tensiuni continue între forțele întunericului comunist și cei câțiva eroi care li s-au opus prin cultură.



Detaliu de perete, text de sală în cadrul expoziției *Les Promesses du Passé*, Centrul Pompidou, Paris, 2010
Credit fotografic: Simona Dumitriu

În schimb, aspectul lipsit de spectaculos al contrastului „moale” dintre marile expoziții alternative și oficialele non-omagiale le face mai puțin încărcate ideologic și mai potrivite unei citiri a intervalului, printre rânduri. Văzute ca șir monoton de evenimente, ele se apropie de linearitatea arhivei ideale și, ca atare, ar trebui să constituie fundamentul oricărei istorii moderne a artei din Europa de Est.

IV Practici discursive în câmpul artei între anii ’60–’80

Tipuri de discurs în critica de artă în revista *Arta (plastică)*, din anii '60 până la căderea regimului comunist[1]

Bogdan Iacob

Considerații preliminare

Prezentul studiu își propune să identifice, să descrie și să exemplifice principalele modalități discursive ale criticii de artă în România perioadei comuniste. Am ales să mă concentrez în acest studiu asupra textelor publicate în revista Uniunii Artiștilor Plastici – singura revistă de specialitate în intervalul de care mă ocup pentru domeniul artei contemporane și a criticii ei –, ceea ce o face, după părerea mea, deosebit de relevantă pentru studiul/analiza discursului critic. Apărută încă din anul 1954, aceasta va purta inițial titlul *Arta plastică*, urmând mai apoi a se numi, din 1969, *Arta*.

Perioada avută în vedere coincide în cea mai mare parte cu aceea în care statul român comunist a fost condus, într-un mod din ce în ce mai pronunțat dictatorial, în cadrul unui regim politic puternic centralizat, de Nicolae Ceaușescu. Ceea ce o particularizează din perspectivă politică și culturală deopotrivă este că această epocă este marcată și definită de două mari evoluții generale. Pe de o parte, urmând unei foarte dure perioade ce a urmat instaurării propriu-zise a regimului comunist, în care un întreg sistem social a fost brutal destructurat, iar elitele culturale și intelectuale interbelice au fost puternic lovite, anii '60 sunt perioada unui așa-numit dezgheț, a unei relative și limitate liberalizări a regimului politic și, în bună măsură implicit, a câmpului cultural. Ceaușescu însuși a apărut în acei ani ca încurajând acordarea unei mai mari libertăți acestui domeniu. Astfel, după cum s-a remarcat deja, chiar din 1965, an în care este confirmat în funcția de Secretar General al Partidului Comunist Român, „cu ocazia diverselor evenimente ale lumii literare și artistice, Ceaușescu continuă, pentru o vreme, să facă declarații încurajând de o manieră ambiguă diversificarea culturală, similară cu diversificarea permisă în toate domeniile vieții sociale, fără să uite să precizeze însă necesitatea integrării acestei diversificări în cadrele culturii socialiste."[2]

O evoluție oarecum în sens invers, o rigidizare a politicilor culturale ale Partidului Comunist Român și o izolare culturală a României caracterizează progresiv a doua parte a epocii vizate aici. Această evoluție își are punctul de pornire în „Tezele din iulie"[3], în care Ceaușescu trasează linia de dezvoltare culturală viitoare a României ca fiind una ce trebuie riguros determinată de exigențele ideologice și supusă controlului aparatului de partid și de stat. Așa cum au arătat cercetători ai perioadei, „„Tezele din iulie' 1971 au lansat o ofensivă împotriva autonomiei culturii, au condamnat liberalizarea din 1965,

1 Studiul de față prezintă o versiune revizuită și extinsă a rezultatelor proiectului de cercetare realizat în cadrul programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă (NEC) din București în perioada 2011–2012, având ca obiect critica de artă din România din perioada în care la conducerea regimului comunist s-a aflat Nicolae Ceaușescu. O primă și sumară versiune a rezultatelor proiectului a fost publicată în limba engleză sub titlul „Discursive Manners in Romanian Art Criticism of the Communist Era", în *Brukenthal. Acta Musei*, 2 septembrie 2014, pp. 375–392. De asemenea, o versiune a secțiunii dedicate criticii de artă formaliste din prezentul text se regăsește în studiul publicat în limba română sub titlul „Elemente formaliste în discursul criticii de artă din revista *Arta (plastică)*", în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, seria *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, *Historia Artium*, nr. 1, 2013, pp. 151–160. Textul de față este considerabil extins în raport cu publicațiile aici menționate și include o serie de corecturi și adăugiri generate în cea mai mare parte de observațiile și criticile formulate de prof. dr. Anca Oroveanu, căreia îi mulțumesc și pe această cale.

2 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 77.

3 Publicate în Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, București, Editura Politică, 1971.

au restabilit un index de autori și cărți sub interdicție și au accentuat din nou rolul sociopolitic necesar al producției culturale."[4]

Ultima decadă a perioadei cunoaște o accentuare progresivă a degradării condițiilor de funcționare ale câmpului cultural, marcând faza cea mai acută a închiderii ce a urmat prea firavului dezgheț al anilor '60. Cum constata Magda Cârneci, „către finele anilor '70, situația generală din România dă semne evidente de regresiune pe toate planurile, ca urmare a revenirii la un rigorism politic de tip neostalinist [...]. Anii '80 reprezintă perioada de delir a unui naționalism de stat [...]. Acest blocaj politic și economic de natură clar retrogradă, la care se adaugă controlul total al populației prin Miliție și Securitate, face ca România acestor ani să devină o societate închisă, izolată de restul lumii, lovită de stagnare și de declin socio-cultural."[5]

Revista *Arta plastică* este înființată sub egida Uniunii Artiștilor Plastici din România, asociație profesională națională înființată, subordonată și – în variabilă măsură pe parcursul existenței sale – controlată de autoritățile comuniste. Revistei îi va fi limpede prescris încă de la înființare rolul de organ de propagandă ideologică, dar poziția ei în câmpul presei românești a epocii va fi una aparte. Fiind singura publicație specializată de artă plastică, dezbaterile ce se vor purta în paginile ei vor depăși nivelul simplei propagande de partid și vor avea, în mare parte, un caracter profesional mai pronunțat. Liberalizarea politico-culturală mai sus amintită prilejuiește celor care contribuie la revistă deschiderea dezbaterilor intelectuale către înglobarea unor teme de actualitate artistică internațională și renunțarea, în covârșitoare măsură, la criticile dure la adresa artiștilor sau formelor de artă ce puteau fi suspecte de neconformitate cu linia impusă de regimul politic. Aceasta se întâmplă în condițiile în care asemenea atacuri dure se practică încă în presa cotidiană, mai cu seamă în organele de presă ale partidului, cum ar fi *Scânteia*.

Relația publicației cu politicul cunoaște semnificative evoluții în timp. Astfel, dacă în anii '50 textele din sfera criticii de artă care apar aici sunt, în marea lor majoritate, dominate de intenția de a impune normele estetice ale realismului socialist și de a taxa dur „devierile" de la această dogmă estetică promovată de partid, după model sovietic, precum și de a înfiera acei artiști care nu dovedesc a și-o fi însușit suficient, lucrurile se schimbă în mod perceptibil de pe la jumătatea anilor '60. „De-a lungul articolelor acestor ani, e întâlnită adesea teza ‚diversității necesare' a modalităților plastice, ideea de ‚pluralitate', ‚tendința la coexistență' a limbajelor vizuale, al căror polimorfism ar fi ‚consecința naturală' a evoluției artei moderne, pe de o parte, și, pe de altă parte, rezultatul ‚progresului societății' socialiste."[6]

În schimb, din a doua jumătate a anilor '70, odată cu noua etapă de închidere politică și culturală, presiunea politicului asupra publicației devine din nou mai vizibilă, deși, chiar și în ultimii ani ai regimului Ceaușescu, subordonarea acesteia nu e totală. „Începând cu acești ani, toate numerele revistei *Arta* se vor deschide cu imagini ale șefului statului și cu cel puțin un articol editorial în care se afirmă din nou o poziție teoretică puternic ‚angajată'. Dar trebuie să precizăm totuși că restul textelor fiecărui număr continuă să urmărească încă multă vreme linia estetică ‚liberală', deschisă către cercetări mai mult sau mai puțin experimentale, chiar dacă progresiv informația privitoare la arta occidentală se diminuează și cea asupra artei românești devine din ce în ce mai selectivă."[7] Critica de artă publicată în paginile revistei nu va ajunge niciodată, așa cum este cazul unui cotidian cum este *Scânteia* din anii '80, să fie uniform searbădă, lipsită de valențe evaluative propriu-zise și nici dedicată aproape exclusiv expozițiilor cu caracter omagial, celebrator al personalității cuplului Ceaușescu sau realizărilor „erei Ceaușescu".

Revista *Arta plastică* își asumă de la bun început un rol de ghidare a criticii de artă românești, inclusiv formarea de noi critici de artă, care să fie politic eficienți și a căror lipsă se constată a fi acut resimțită. „În ultimii ani arta noastră plastică a acumulat o considerabilă experiență creatoare proprie. Această experiență concretizată în lucrările noastre de toate genurile n-a fost încă analizată într-o suficientă măsură în modul critic, științific, în lumina problemelor realismului socialist. În toți acești ani dezvoltarea artei noastre n-a fost însoțită de o activitate critică, sistematică, de specialitate [...].

---

4 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona și Sorin Antohi, București, Humanitas, 1994, p. 94; vezi și Dennis Deletant, *Romania under Communist Rule*, București, Center for Romanian Studies in cooperation with the Civic Academy Foundation, 1999.

5 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 129.

6 *Ibidem*, p. 97.

7 *Ibidem*, p. 99.

Creșterea de cadre noi și numeroase de critici bine pregătiți, a căror lipsă este astăzi atât de resimțită, va fi stimulată desigur într-o mare măsură de existența acestei reviste de artă."[8] Așadar, un handicap al domeniului este admis aici, critica nefiind considerată, la jumătatea anilor '50, suficient de aliniată ideologic liniei Partidului. Desigur, felul în care critica de artă se va dezvolta în paginile revistei de-a lungul perioadei studiate aici va fi mult mai complex decât cel care i se atribuia oficial: de a fi instrument de propagandă culturală în favoarea regimului politic totalitar. Publicația periodică, unica specializată în artă vizuală, va deveni în timp o platformă interesantă pentru discutarea unor probleme esențiale ale artei românești postbelice, pentru dezbaterea statutului și a identității profesiei de critic de artă, pentru analiza evoluțiilor culturale, deși – din motive lesne de înțeles – fără a pune direct sub semnul îndoielii tezele politice și culturale agreate de autoritățile comuniste. În orice caz, revista a constituit un cadru de manifestare pentru cei mai importanți critici ai perioadei, care au produs texte critice de reală valoare, mai mulți dintre aceștia reprezentând modele de probitate intelectuală activând într-un climat cultural profund afectat, în ansamblu, de totalitarism: „Profund pasionați, pe de o parte, de modele intelectuale europene cunoscute prin mijloace de informare nu tocmai lesnicioase și constituindu-se, pe de altă parte, ca o interfață abilă în raport cu puterea politică totalitară, criticii de artă români au fost, de-a lungul acestei întregi perioade[9], garanții unui profesionalism artistic nedezmințit. În acest sens, ei pot fi numiți agenții punctuali ai unei tenace ‚rezistențe prin cultură' la ingerințele politice, în ciuda izolării României în comparație cu alte țări din Europa de Est."[10]

În abordarea obiectului cercetării am utilizat o metodologie ce folosește în principal instrumente de lucru din domeniile istoriografiei și analizei de discurs.[11] Parcurgând integral textele de critică de artă publicate în *Arta (plastică)* în perioada regimului Ceaușescu, am încercat să circumscriu principalele atitudini conceptuale și opțiuni stilistice ale criticilor prezenți în paginile acesteia. În același timp, am trecut în revistă texte critice din alte tipuri de publicații ale vremii, cum ar fi organul oficial de presă al Partidului, *Scânteia*, precum și documente programatice sau directive ale autorităților politice și culturale, pentru a asigura o mai bună înțelegere contextuală a materialelor critice din publicația periodică a Uniunii Artiștilor Plastici. În fine, cercetarea a fost completată de interviuri cu critici valoroși din perioada avută în vedere, cum ar fi Andrei Pleșu sau Călin Dan, ale căror observații au fost de natură să contribuie la conturarea unei imagini de ansamblu mai complete și mai comprehensibile atât a tipologiei discursive a criticii de artă românești a vremii, cât și a contextului politic și cultural în care aceasta s-a manifestat.

Discursul de tip formalist

Discursul critic de tip formalist se definește ca abordare critică a operei de artă care se concentrează asupra caracteristicilor formale ale acesteia, ajungând la judecăți de valoare referitoare la aceasta ce se bazează pe analiza formală operată. Abordările de tip formalist sunt amplu utilizate mai cu seamă în anii '60 și '70, fără ca aceasta să însemne că ele dispar din paginile revistei *Arta* în ultima decadă a regimului Ceaușescu.

Firește, discursul critic de tip formalist are ca premisă fundamentală faptul că valoarea lucrării de artă este dată în primul rând de congruența aspectelor ei formale, că arta este, înainte de orice altceva, formă cu o anumită specificitate. Această presupoziție este în perfect acord cu mare parte din aparatul conceptual ce subîntinde o zonă amplă a producției artistice a avangardei, pe de o parte, dar, pe de altă parte, în (primejdioasă) contradicție cu postulatele culturale ale regimului comunist instaurat în România după 1947. De altfel, primul număr din revista *Arta plastică* se deschide cu un cuvânt-înainte în care greșeala formalistă este subliniată și înfierată: „Unii artiști consideră însă în mod greșit că atingerea acestei măiestrii s-ar putea dobândi și în afara tematicii noi socialiste, prin speculații formale

---

8 Cuvînt-înainte, în *Arta plastică*, nr. 1, 1954, pp. 1–2.

9 Magda Cârneci are în vedere în mod specific perioada anilor '80.

10 Magda Cârneci, „Critica de artă în România din 1980 și până în prezent (1)", în *Revista 22*, 31 august 2010. Disponibil la: http://www.revista22.ro/articol-8772.html.

11 Menționez câteva dintre textele/volumele care mi-au fost de folos în acest sens: Ruth Wodak, Michael Meyer (ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 2001; James D. Carney, „A Historical Theory of Art Criticism", în *Journal of Aesthetic Education*, vol. 28, nr. 1, primăvara 1994; Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

tehnice, asupra unor subiecte netipice, intimiste, rupte de viață."[12] Posibile reveniri ale unor manifestări de factură formalistă, precum și a naturalismului, vinovat de copierea vizibilului fără a i se adăuga forță exemplificatoare și mobilizatoare social și politic, sunt aspecte pe care Uniunea Artiștilor Plastici își asumă misiunea de a le combate hotărât, inclusiv prin intermediul nou apărutei reviste: „Izolarea de viață, ocolirea problemelor sociale [...] reprezintă și astăzi terenul cel mai propice pentru recrudescența manifestărilor formaliste și naturaliste. Putem noi oare accepta o asemenea situație? Desigur că nu!"[13]

Multe din criticile concrete, punctuale, referitoare la un artist sau altul, la o expoziție sau alta din perioada anilor '50, subliniază neajunsurile unei creații artistice contaminate de convingeri formaliste, burgheze, în timp ce discursul critic ca atare se axează decis, în cea mai mare parte a textelor critice, pe analiza conținutului, mai ales de natură politică și socială, al producției artistice analizate și pe (ne)conformitatea lui cu doctrina oficială. Scriind, de exemplu, despre Camil Ressu, criticul Theodor Enescu vede slăbiciuni importante în opera acestuia, scuzabile în mare măsură prin faptul că artistul a activat în cea mai mare parte a carierei sale în timpul regimului apus, nefast, burghez. În tot cazul, mare parte din aceste greșeli se datorează concentrării artistului pe aspecte formale, în timp ce criticul se axează în analiza sa pe conținutul mai mult sau mai puțin „adecvat" și (proto)revoluționar, realist, al lucrărilor acestuia, tocmai acesta fiind ceea ce salvează opera lui Ressu și îl transformă într-un maestru demn de urmat. Criticul vorbește despre „influența dăunătoare a modernismului"[14] și constată că „numai revenirea la observația directă a realității l-a făcut pe Ressu să se depărteze de aceste ispite ale formalismului, pe care le nutrea gustul artistic al burgheziei."

Cu toate acestea, discurs critic de tip formalist poate fi găsit în paginile revistei încă din acei ani (e adevărat, mai ales după 1956), chiar dacă ponderea sa este relativ redusă. Este de presupus aici și o continuare a unor abordări critice din perioada interbelică și din anii războiului mondial[15], dar și intrarea în funcțiune, timpurie pentru perioada de care vorbim, a unui mecanism de repliere din politic (devenit brutal opresiv) prin recurgerea la argumentul „tehnicist", cu aură de rigoare științifică. În această direcție îl găsim, de exemplu, pe Nicolae Argintescu-Amza, care, în cronica pe care o face unei expoziții naționale de grafică din 1957, abordează problema specificului tehnico-formal al acestui mediu artistic: „Dar este sigur că prin înlăturarea dogmatismelor de interpretare, prin lărgirea viziunii în general, și afișul politic va evolua, îmbogățindu-și forța de expresie și pe plan estetic [...]. Va trebui să reluăm cândva problema aceasta a picturalității și a linearității. A încerca să limitezi grafica, precum s-a spus, la ‚liniar', la ‚strict liniar', este cu neputință. Este cu neputință mai cu seamă în arta modernă, în grafica modernă. În viziunea modernă (modernă, nu modernistă) adesea linia nu este linie în sensul strict, chiar dacă aparențele dau această impresie, ci este subordonată *total* petei cromatice, servind drept ‚accent' pentru compensație, echilibrare etc."[16]

Pe de altă parte, un critic ca Petru Comarnescu evaluează opera unui artist activ în perioada anterioară regimului comunist, Francisc Șirato, și, deși pe alocuri introduce observații referitoare la anumite scăderi ale acesteia datorate faptului că a activat în perioada unui regim politic și în cadrul unui sistem social burghez, ajunge la concluzia că pictorul este un maestru demn de urmat, concluzie motivată în mare parte de calitățile formale ale lucrărilor sale. Astfel, criticul remarcă faptul că în picturile lui Șirato „fuziunea dintre formă, lumină și culoare, strălucirea tușelor, aparent aspre și care se încheagă în forme nespus de vii și vibrante, transparența întregii atmosfere – transfigurează interioarele acelea obișnuite [...]. Linia mai indica încă și o oarecare geometrizare, datorită porțiunilor de culoare diferit luminate făcea viziunea încă statică și greoaie, iar pasta, concepută ca un smalț, era încă prea lucioasă, fiind așezată în mase mari și viziunea necăpătând încă vibrația învăluitoare și transparența de mai târziu."[17]

---

12 „Cuvînt înainte", în *Arta plastică*, nr. 1, 1954, p. 1.

13 *Ibidem*, p. 1.

14 Theodor Enescu, „Figuri de artiști contemporani. Camil Ressu", în *Arta plastică*, nr. 2, 1954, p. 92.

15 Problema formalismului în critica de artă românească din perioada interbelică este prea amplă pentru a fi corespunzător dezvoltată aici. O importantă contribuție la înțelegerea acesteia este adusă de Ruxandra Demetrescu, *Artă și cunoaștere. Teoria purei vizualități în contextul artistic al modernității* („Excurs: note despre reflexe ale purei vizualități în gândirea artistică românească"), București, Editura Fundației PRO, 2005, pp. 197–213. În orice caz, este de semnalat în treacăt că intelectuali care profesează critică de artă sau literară în epoca respectivă acordă uneori o atenție semnificativă aspectelor formale ale producțiilor culturale prezentate, nume ca acelea al lui Petru Comarnescu sau Ionel Jianu putând fi menționate în acest sens.

16 Nicolae Argintescu-Amza, „Expoziția anuală de grafică – 1957", în *Arta plastică*, nr. 4, 1957, p. 12.

17 Petru Comarnescu, „Francisc Șirato", în *Arta plastică*, nr. 1, 1957, p. 24.

Textele critice de tip formalist vor deveni mai numeroase pe parcursul deceniului al șaptelea, când, odată cu relativa slăbire a presiunii politicului asupra domeniului vieții culturale și artistice, arta care se concentrează asupra aspectelor formale nu mai e considerată perimată istoric și primejdioasă ideologic. Un factor important care a condus la o asemenea evoluție este renunțarea la dogmele realismului socialist, inclusiv la nivelul uniunilor de creație: „Abandonul oficial al realismului socialist are loc în 1965. La Conferința Națională a Uniunii Scriitorilor din februarie 1965, un număr de participanți denunță în termeni măsurați ‚sociologismul vulgar' dominant, atacând astfel și îngropând realismul socialist muribund [...]. Asemenea scriitorilor, artiștii plastici procedează și ei la schimbări spectaculoase. Mulți dintre artiștii ‚vechii gărzi' dogmatice sunt înlocuiți de o echipă conducătoare mai tânără și mai ambițioasă, iar la conducerea revistei *Arta plastică*, singura revistă de artă contemporană din țară, sculptorul Ion Vlasiu îl înlocuiește pe graficianul Jules Perahim."[18]

În aceste circumstanțe, în revista *Arta*, unul dintre cei care exemplifică elocvent discursul critic de tip formalist este Nicolae Argintescu-Amza, care publică, după cum am văzut, încă din cea de-a doua jumătate a anilor '50, dar este cu deosebire activ pe parcursul deceniului următor. Cronicile sale de expoziție tind persistent să graviteze în jurul unor temeni și expresii-cheie, care uneori lasă chiar impresia că ar fi devenit automatisme discursive și pe care autorul le utilizează pentru a investi valoric lucrările analizate, cum ar fi recurentele sintagme „bine/slab rezolvat compozițional" sau „susținut cromatic".

Utilizând abordarea formalistă, criticul poate, pe de altă parte, ajunge la concluzia că o producție artistică este valoroasă datorită absenței unor neajunsuri de natură formală. De exemplu, scriind despre desenele lui Ion Grigore Popovici, criticul constată că din acestea lipsesc, din fericire, „nuanța superfluă, sublinierea pseudo-expresivă, ostentativă, greoaie, sugestia modelajului indiscret, cursivitatea academică sterilă și, în primul rând, orice urmă de perspectivă și volum în sens epigonic."[19] Astfel, pentru Argintescu-Amza critica formalistă nu înseamnă pur descriptivism. Dimpotrivă, anumite caracteristici formale, dacă sunt identificabile într-o lucrare de artă, îi asigură acesteia validitatea, iar absența unor neajunsuri formale poate de asemenea să fie un criteriu al valorii.

Totodată, din lectura textelor critice de tip formalist se poate constata că Argintescu-Amza, precum și alți confrați, repudiază în scrierile lor tot ce este exagerat, orice demonstrații tehnice cu caracter gratuit sau forțat. Echilibrul părților, „armonia" este, pentru aceștia, calitatea supremă prin intermediul căreia o lucrare de artă poate accede la reală și impresionantă valoare. Această convingere este profesată, în maniere mai mult sau mai puțin explicite, în formulări mai mult sau mai puțin apăsate, de figuri intelectuale cum ar fi Ion Frunzetti sau Horia Horșia. Există o tonalitate clasică în abordarea acestor critici, ceea ce plasează, o dată în plus, critica practicată de ei într-o arie distinctă de aceea a criticii de artă moderniste propriu-zise. Acest clasicism al gustului nu este doar o caracteristică a acestor texte critice, ci, așa cum s-a arătat – chiar dacă, se poate ghici, cu anumită insatisfacție față de această stare de lucruri – o trăsătură importantă a unei mari părți din însăși arta contemporană românească. În acest sens, Mihai Drișcu remarca, în cronica unei expoziții tematice colective, că „dacă în considerarea culorii drept punct concret de plecare pentru construcția plastică se poate vedea semnul cel mai general al modernității în pictura tinerilor, este sesizabilă aici și o continuare a tradiției maeștrilor peisajului românesc. Aceasta acționează discret, subtil și menține un simț al măsurii."[20]

Aceste „supreme" calități ale lucrării de artă, și anume de a fi echilibrată compozițional și vizual armonioasă, într-o accepțiune clasică a termenului, sunt menționate în numeroase dintre textele publicate în *Arta* de-a lungul anilor '60. Dacă Drișcu identifică pe bună dreptate influențele artei interbelice în multe dintre lucrările de artă contemporane, tocmai acele lucrări apreciate pentru că sunt armonioase, alți critici ce publică în paginile revistei vorbesc de o predispoziție pentru compoziții calme și pentru moderație formal armonioasă a poporului român și a culturii române în ansamblu. Din această perspectivă, lucrarea de artă calm armonioasă este valoroasă nu doar pentru că este tehnic realizată la un nivel superior, ci și deoarece este o expresie autentică a spiritului național. Asemenea convingeri, fie ele sincere, fie superficial asumate, au fost explicit afirmate relativ frecvent și uneori abrupt, pe un ton axiomatic.

18 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 82.

19 Nicolae Argintescu-Amza, „Ion Grigore Popovici: despre desenele sculptorului", în *Arta*, nr. 2, 1969, p. 14.

20 Mihai Drișcu, „Peisajul", în *Arta*, nr. 3, 1969, p. 36.

Un elocvent exemplu în această privință este aprecierea critică pe care o face Ion Frunzetti operei artistice a unuia dintre cei mai respectați (inclusiv din perspectiva agreării sale de către regim) artiști ai perioadei, sculptorul Ion Jalea. În textul dedicat acestuia, Frunzetti susține că deși anumite caracteristici formale ale producției sale artistice se datorează unor influențe romantice, în ansamblul său aceasta este una esențialmente clasică, pentru că „Jalea este un închinător al echilibrului, chiar dacă nu reiese din întreagă opera sa că i-a fost hărăzit acest dar"[21]. Mai mult decât atât, artistul contribuie astfel la includerea culturii românești în patrimoniul cultural mondial; arta sa este o dovadă a faptului (pe care istoria îl va înregistra în viitor, crede criticul) că undeva între Dunăre și Carpați a trăit un „neam care a devenit clasic fără să știe filologie elină: prin instinct"[22]. În acest fel, arta contemporană poate în fapt să fie – prin încorporarea unui asemenea spirit, formal evidențiat, de pildă, de sculptura unui Jalea – o dovadă a unei presupus înnăscute și oarecum misterioase capacități a poporului român de a avea acces la cele mai înalte valori spirituale ale umanității, care, în viziunea lui Frunzetti, nu pot fi plasate decât sub semnul eternului, imuabilului clasicism.

Atribuirea de valoare prin prisma unor calități esențialmente formale unei opere de artă sau producții artistice este una dintre manierele prin care criticul ce preferă tipul de discurs formalist poate merge dincolo de un simplu și facil descriptivism. Un alt mod de a merge dincolo de descriere este folosit de mai mulți autori ce contribuie la revista *Arta* și ale căror texte pornesc de la premisa conform căreia criticul de artă nu are doar rolul de a prezenta cum arată o lucrare și de a decide dacă este armonioasă compozițional sau nu, ci, mai ales, de a revela elemente formale importante, care însă nu sunt evidente publicului larg, nespecializat. O asemenea intenție pare să anime textul lui Titus Mocanu, de exemplu, atunci când scrie despre producția artistului Vasile Brătulescu: „Sub învelișul aparent al unor forme capricioase [...] descoperim, pe parcursul unei analize mai atente, axe invizibile ale edificiului plastic; axe profund gândite în spiritul de cumințenie și de rigoare expresivă."[23]

Astfel, criticul de artă – și aceasta pare să fi fost frecvent o idee de fundal, chiar dacă rareori explicit prezentă în texte – acționează în baza convingerii că posedă o abilitate net superioară mediei de a investiga, de a scruta lucrarea de artă. Criticul pretinde, din această perspectivă, la ceea ce se numește „a avea ochi pentru artă", iar această abilitate, se poate presupune, este dobândită prin acumulare de bagaj cultural și contact frecvent și atent cu lucrările de artă. Capacitatea de a descifra, în primul rând din punct de vedere formal, calitățile mai degrabă ascunse, dar esențiale ale acestora din urmă, face din critic un mediator aparte, cel puțin în viziunea clar formulată a Ancăi Arghir, cu siguranță unul dintre cei mai percutanți critici români ai anilor '60 și '70: „criticul e un inițiat, iar masa pe care o reprezintă e în parte neinițiată."[24]

Este important de precizat aici că asemenea definiri ale criticului de artă, precum și evaluarea favorabilă de către acesta a unor producții artistice care se structurează ele însele ca aparținând mai degrabă sferei formalismului, evadând oarecum din aria ideologicului și evitând întrucâtva acceptarea unei subordonări față de solicitările regimului politic totalitar din România acelei epoci, au atras și virulente critici. E adevărat că acestea sunt publicate mai degrabă în alte organe de presă decât *Arta*, mai cu seamă în *Scânteia*. Aici publică, de exemplu, sculptorul Oscar Han o diatribă împotriva unui întreg grup de critici de artă ale căror texte erau găzduite de paginile revistei Uniunii Artiștilor Plastici, textul lui Han fiind însă republicat în aceasta, practică foarte rar întâlnită.

Artist „oficial" al regimului, sculptorul își exprimă profunda nemulțumire față de asemenea critici care, adesea dintr-o perspectivă formalistă, apreciază pozitiv arta lipsită de mesaj social și politic mobilizator și ignoră, susține el, opiniile și nevoile publicului: „Deseori s-au ridicat glasuri nemulțumite spre a arăta că o artă goală de conținut, lipsită de mesaj, nu se poate susține [...]. Contrar acestor opinii de bun simț, unii critici țin cu tot dinadinsul să susțină contrariul, ignorând opinia publicului, căutând să dovedească că arta nu mai poate fi pricepută decât prin intermediul ‚spiritelor elevate' ale criticilor care sunt niște ‚inițiați'."[25] Critica lui Han este îndreptată tocmai împotriva acelei arte care este mai preocupată de aspectele formale decât de conținuturi social și politic propagandistice, care s-a dezvoltat

---

21 Ion Frunzetti, „Dimensiunea clasică a lui Ion Jalea", în *Arta*, nr. 8, 1977, p. 6.

22 *Ibidem*, p. 12.

23 Titus Mocanu, „Profil. Vasile Brătulescu", în *Arta*, nr. 1, 1976, p. 18.

24 Anca Arghir, „Arta și publicul", în *Arta plastică*, nr. 1, 1965, p. 5.

25 Oscar Han, „Artă și anti-artă, critică și anti-critică", în *Scânteia*, 18 aprilie 1973, p. 6.

puternic în anii '60 și a cărei dezvoltare a mers mână în mână cu proliferarea tipului formalist de discurs critic. Oricum, vina criticilor este una fundamentală în viziunea lui Han, și anume aceea de a susține o artă care nu contribuie la edificarea societății socialiste, practicând o critică de artă ce „nu veghează la respectarea principiilor esteticii marxiste”[26].

În orice caz, dintr-o postură de inițiat, asumată mai mult sau mai puțin explicit, căutând să abordeze caracteristicile formale ale unei opere de artă în profunzimea lor și împărtășind impresiile și observațiile sale personale cu publicul, criticul îl ghidează pe acesta din urmă, oferindu-i instrumente hermeneutice care să îi facă accesibilă și comprehensibilă (precum și delectabilă, în cele din urmă) complexitatea formală a operei de artă, calitățile ei adesea subtile. Aceasta este poziția multora dintre autorii ce scriu critică în *Arta*, contribuind la rubrica „Jurnalul galeriilor”, ce se dorește a fi, începând de la finele anilor '70, o periodică dare de seamă asupra expozițiilor, de regulă din spațiile de artă din capitală, de cele mai multe ori realizată mai degrabă ca „sarcină de serviciu” decât ca expresie a unui interes critic declarat. Decriptarea formală este totuși adesea îndeplinită cu seriozitate din poziția criticului care își vede rolul ca fiind cel de mediator inițiat. Virgil Mocanu, de exemplu, analizează după cum urmează lucrările expuse la Galeria Orizont de Florica Cercel: „Interesantă mi se pare siguranța compunerii, cu obsesia centripetării ce sugerează o perspectivă infinită, riguros ordonată și o grijă pedantă pentru context, dimensiune pe deplin valorificată prin regimul cromatic utilizat, alternând saturația tonurilor teroase și subtilitatea degradeurilor atent modulate, într-un amestec de consistență frustă și rafinată decantare.”[27] De remarcat faptul că în numeroase situații nevoia pentru medierea operată de către critic este considerată, explicit sau implicit, a fi generată de însăși complexitatea formală și expresivă a limbajului plastic folosit de un artist sau altul. Atunci când exprimă o opinie apreciativă la adresa unor lucrări, critici care utilizează tipul formalist de discurs recurg frecvent la termeni ca „subtil”, „complex” sau „rafinat” pentru a da formă acestei evaluări pozitive. De exemplu, scriind despre o expoziție a Ioanei Kassargian, Anca Arghir observă că aceasta „folosește echilibre dificile de mase, cadențe elegante de forme, finisaje prețioase, găsite prin luciditate de geometru și gust de bijutier”[28].

O idee esențială prezentă aici este aceea că tocmai rafinamentul intrinsec al artei de bună calitate este cel care îl face necesar pe critic, acesta fiind capabil să descifreze coduri vizuale și să facă inteligibile publicului profunzimile unei lucrări de artă complexe. De asemenea, într-o lucrare de artă lucrurile nu sunt totdeauna ceea ce par a fi, căci principiile vizuale ce guvernează intern o lucrare de artă nu sunt doar mai complicate decât cele ce domină câmpul vizibilului ca atare, uneori ele putând fi radical diferite. De exemplu, reputatul critic Horia Horșia, scriind cronica unei expoziții a artistei Ioana Celibidache, notează despre picturile acesteia, citându-l pe Eugen Ionescu, că prezintă acea rară calitate de a prezenta „o compoziție complexă, în care culoarea devine formă și forma devine culoare”[29].

Horșia este, de altfel, unul dintre criticii activi în paginile revistei, care a rămas un neclintit adept al tipului de discurs critic formalist de-a lungul întregii sale cariere. De fiecare dată, cronicile sale aduc în atenția cititorilor acele caracteristici formale care fac ca o lucrare de artă să fie impresionantă și explică atribuirea de valoare artistică unei lucrări sau alteia tocmai prin prisma caracteristicilor lor vizuale. Uneori, calitățile formale ale acestora îi evocă chiar armonii muzicale, ca picturile lui Ion Gheorghiu, în care „desfășurările succesive ale formelor, în astfel de ritmuri, circulare, orizontale, verticale, diagonale – totul se petrece în plan – determină în unele situații tipuri de euritmii, între care euritmia concentrică a corolelor florale”[30].

În anumite situații descriptivismul tinde să copleșească textul critic de tip formalist, calitățile propriu-zise ale lucrării de artă fiind mai degrabă lăsate în seama deducției cititorului. De asemenea, în cazuri destul de numeroase, atunci când judecăți de valoare se inserează în texte critice cu un mai pronunțat caracter descriptiv, acestea tind să fie exprimate în termeni marcat subiectivi. Astfel, se revelează despre arta avută în vedere că ar fi „impresionantă”, că ar fi capabilă să producă „un puternic impact” asupra privitorului sau să creeze „universuri vizuale” apte să genereze experiență estetică dacă sunt abordate de privitor cu stăruitoare și iscoditoare atenție. Un exemplu de descriptivism destul de

---

26 *Ibidem*, p. 6.

27 Virgil Mocanu, „Jurnalul galeriilor”, în *Arta*, nr. 10, 1979, p. 37.

28 Anca Arghir, „Ioana Kassargian”, în *Arta plastică*, nr. 7–8, 1966, p. 64.

29 Eugen Ionescu, apud Horia Horșia, „Ioana Celibidache”, în *Arta*, nr. 1, 1970, p. 37.

30 Horia Horșia, „Ion Gheorghiu: Promisiunea fericirii”, în *Arta*, nr. 5–6, 1979, p. 62.

neutru și nu neapărat relevant axiologic poate fi găsit în abordarea de către, de altminteri, valorosul critic de artă Gheorghe Vida a lucrărilor de tapiserie ale artistei sibience Cristina Crihan, care sunt prezentate astfel: „Tapiseriile Cristinei Crihan se construiesc în treceri ritmice, atent gradate, înscriindu-se cu strictețe și remarcabilă coerență în cadrul unei compoziții geometrice uneori alternată cu structuri organiciste, din care rămân totuși vizibile mai ales schemele logice de organizare."[31] Dincolo de constatarea că lucrările posedă o coerență „remarcabilă", autorul se abține de la judecăți de valoare propriu-zise, la fel cum nu argumentează de ce anume coerența menționată e remarcabilă din capul locului. În acest context însă, o remarcă se cere făcută. Această neutralitate a tonului poate fi pusă pe seama realizării unor texte critice, așa cum am menționat deja, ca pe obligații decurgând din statutul redacțional, nu neapărat ca expresii ale interesului real pentru producția artistică analizată. În cazul aici oferit ca exemplu, o asemenea situație este cu atât mai mult de bănuit, cu cât este vorba de un material de survol, poate previzibil neutru, al scenei artistice a unui oraș din provincie.

O presupoziție esențială aflată la baza tipului de discurs critic formalist este aceea că arta este pe atât de valoroasă pe cât este artistul de priceput în a manipula elementele formale specifice ce compun o lucrare în vederea obținerii armoniei vizuale de ansamblu, aceasta fiind ceea ce îi este în final oferit privitorului, inclusiv cu ajutorul mediator al criticului. Un aspect asupra căruia o asemenea critică insistă relativ frecvent este acela că artistul ajunge la rezultate valoroase prin muncă asiduă și cunoaștere specifică[32]. Dintr-o asemenea perspectivă, criticul de factură formalistă tinde să își asume misiunea de a convinge publicul că și în cazul lucrărilor de artă de factură modernistă (și chiar contemporană, uneori), în care iluzionismul și naturalismul abordării realității sunt abandonate în mare măsură, artistul, în continuare, „știe ce face". Rolul de mediator profesionist avizat al criticului se exercită și se legitimează în și prin aceste condiții. Alexandra Titu oferă la un moment dat o apăsată justificare, într-o asemenea cheie, a profesiei de critic, la finele decadei anilor '70: „Public neomogen, perplex și dispunând de instrumentare de cunoaștere diferite, ineficiente în cazul artei; multitudine de curente, modalități și atitudini artistice convergente, dar aparent contradictorii: iată câmpul pe care trebuie să opereze criticul, critica de artă în general, situație care o face necesară dincolo de orice jocuri de cuvinte."[33]

Postura criticului de artă ca profesionist avizat, care descifrează cunoașterea subtilă pe care se bazează artistul, o descoperă în componentele formale ale operei și o dezvăluie publicului, făcându-i-o astfel acestuia comprehensibilă și generatoare de plăcere estetică, este, de exemplu, adoptată de un critic precum Horia Horșia, deja menționat. Scriind despre o serie de sculpturi ale renumitului și adesea oficial aclamatului Ion Irimescu, Horșia pretinde a observa în acestea că „lumina și umbra cad după un calcul prestabilit, împlinind expresia formei și mai ales stabilind nemijlocit legătura dintre obiect și spațiu"[34].

Asemenea precise calcule „prestabilite" și ceea ce s-ar putea numi o „gândire plastică" (sintagmă relativ frecvent utilizată în deceniile avute aici în vedere) pot fi observate și atunci când artiștii își aduc lucrările în fața publicului sub forma expoziției. În acest sens, scriind cronica unei expoziții a artistului Ion Sălișteanu, același Horia Horșia observă: „compoziția expoziției, s-ar putea spune, dezvoltă la scară [...] compoziția tabloului"[35]. Un criteriu formalist este aici extins de la scara restrânsă a lucrării de artă în sine la aceea mai amplă a expoziției, prezentă fiind în subtextul cronicii ideea că o expoziție este sau ar trebui să fie mai mult decât o alăturare oarecum întâmplătoare de lucrări: o expoziție de bună calitate, așa cum criticul o consideră pe aceea a lui Sălișteanu a fi, trebuie să fie, la rândul său formal solidă, iar lucrările prezentate să constituie un ansamblu armonios.

În destul de numeroase situații, tipul de discurs formalist a fost folosit de criticii de artă pentru a da seama de evoluțiile petrecute în demersurile unui artist sau ale altuia odată cu trecerea timpului. Ce fac îndeobște aceste texte este să propună un fel de evocare de ansamblu a unui corpus de lucrări a căror realizare acoperă o mai lungă perioadă de timp și în cadrul căreia se pot observa semnificative

---

31 Gheorghe Vida, „Tineri artiști din Sibiu", în *Arta*, nr. 9, 1985, p. 19.

32 Vezi Alexandra Titu, „Critica – profesie și cultură", în *Arta*, nr. 1, 1980, p. 23, care susține că profesia de critic de artă „presupune o pregătire de specialitate, o cultură, o frecventare continuă și responsabilă a manifestărilor artistice și o mare putere de detașare nu numai de propriile orgolii, dar și de propriile opțiuni de gust, în tendința onestă și pozitivă spre judecata de valoare".

33 *Ibidem*, p. 22.

34 Horia Horșia, „Ion Irimescu. Profil", în *Arta*, nr. 3, 1973, p. 16.

35 Idem, „Ion Sălișteanu. Nevoia de frumusețe", în *Arta*, nr. 1, 1980, p. 14.

evoluții de factură formală. Cu toate acestea, chiar dacă evoluțiile descrise sunt considerate importante, se întâmplă frecvent ca autorul textului să se abțină de la a formula aprecieri evaluative, preferând o destul de neutră înregistrare a schimbărilor observate, cum se întâmplă în cazul lui François Pamfil scriind despre producția artistică a lui Coriolan Hora. După ce observă caracterul gestualist și consistența păstoasă a picturilor sale din anii '60, criticul își informează cititorul că „în ultimii ani, [...] din ce în ce mai economic cu suprafețele, Hora începe să renunțe treptat la copioasele cantități de pastă"[36], în același timp în care, în lucrările mai recente, „culoarea câștigă noi claviaturi, paleta se luminează și se îmbogățește"[37].

Cred că este important de accentuat, în finalul acestei treceri în revistă cu titlu exemplificator a încercărilor critice din registrul discursului de tip formalist, că îmbrățișarea acestuia nu exclude complexitatea evaluării critice, la fel cum nu presupune automat unilateralitatea abordării. Acest fapt este elocvent relevat, de exemplu, de multe dintre textele publicate în *Arta* de Anca Arghir, ale cărei demersuri critice trec adeseori dincolo de analiza strict formală, pentru a realiza analize de conținut și de atmosferă ale unei lucrări de artă, ale unui corpus de lucrări sau ale unei expoziții. Într-o exprimare cu accente lirice, recurgând percutant, nu o dată, la metafore, Arghir se slujește de discursul formalist într-o manieră aparte, în variate moduri, față de cele ale majorității confraților care practică abordări formaliste.

Pentru ea, coerența și armonia formală a unei lucrări de artă nu par să fie condiții suficiente pentru a-i asigura acesteia calitatea și forța expresivă. Cronica pe care o face unei expoziții a lui Traian Brădean din 1968 ne oferă un exemplu al modului în care un discurs de tip formalist poate fi îmbogățit prin ironie subtilă și o argumentare a faptului că simplul echilibru compozițional nu duce neapărat o lucrare de artă spre excelență. Astfel, în pasajul de deschidere al textului, criticul de artă salută, în primul rând, „cu expoziția lui Traian Brădean, inaugurarea unei săli de expoziție a Fondului Plastic"[38]. Menționata ironie este deja detectabilă în acest debut al textului critic, care se încheie cu următoarea concluzie evaluativă concisă: „Traian Brădean e unul dintre artiștii gospodari care pictează și desenează într-o rațională reciprocitate a efectelor."[39] Că aceste raționale dozaje nu sunt satisfăcătoare artistic reiese limpede din utilizarea termenului „gospodar", departe de a conota calități curent atribuite unui artist, mai cu seamă dintr-o perspectivă modernistă, înclinată să aprecieze mai degrabă asumarea de riscuri și transgresarea locurilor comune, depășirea tentației soluțiilor la îndemână.

În fine, vom recurge la un alt text al Ancăi Arghir pentru a exemplifica modul în care discursul critic formalist poate merge mult dincolo de descriptivism, neutralitate și evaluare a operei strict prin prisma jocului de elemente formale. Acestea din urmă ajung să fie utilizate ca punct de plecare pentru o înțelegere mai amplă, hermeneutic îmbogățită a lucrării de artă. Textul dedicat lui Ion Bitzan, publicat de Arghir în 1972, în rubrica intitulată „Laborator" a revistei *Arta*, este una dintre cele mai convingătoare și pătrunzătoare analize ale producției acestui artist român postbelic de impresionantă anvergură. Decriptând codurile formale interne ce îi structurează lucrările, criticul notează la un moment dat că Bitzan „nu aplică științific, ci redescoperă empiric codificata echivalență (care e de ordin metaforic, în ciuda enunțului normativ): ‚linia curbă exprimă organicitatea, linia dreaptă exprimă constructivitatea'"[40]. Ne întâlnim aici cu un text care vorbește convingător și argumentat despre abilitatea artistului de a utiliza elementele formale specifice domeniului său de acțiune pentru a îmbogăți conținutul semantic și a oferi sens relevant demersului său creativ.

Discursul de analiză cultural-semantică

Încercarea de a defini ceea ce numim tipul de discurs critic de analiză cultural-semantică, așa cum a fost acesta practicat de criticii români în revista *Arta*, se dovedește a fi chiar mai dificilă decât cea de a circumscrie precis caracteristicile a ceea ce am definit ca discurs critic formalist. Totuși, rezumând ceea ce înțeleg prin sintagma aici introdusă, precizez că aceasta se referă la texte critice care se concentrează prevalent, pe de o parte, asupra contextualizării culturale și stilistice a unei lucrări de

---

36 François Pamfil, „Coriolan Hora", în *Arta*, nr. 2–3, 1979, p. 57.

37 *Ibidem*, p. 57.

38 Anca Arghir, „Cronica plastică", în *Arta plastică*, nr. 4, 1968, p. 36.

39 *Ibidem*.

40 Idem, „Ion Bitzan. Obiectul între fizică și metafizică", în *Arta*, nr. 5, 1972, p. 23; sublinierile aparțin autoarei.

artă sau a unui corpus de lucrări și, pe de altă parte, asupra relevării sau comentării conceptelor, ideilor sau mesajului simbolic comunicate de acestea. Textele critice de acest tip sunt nu arareori infuzate de o notă lirică și utilizează relativ frecvent un limbaj metaforic, tratând totodată ca fiind oarecum secundare aspectele propriu-zis formale ale operei de artă, pe care le abordează eventual doar ca element ce întemeiază demersul analitic cultural-semantic.

Conștient de elasticitatea, dar și de caracterul aproximativ al definiției mai sus încercate, voi remarca totuși că emergența acestui tip de texte de analiză critică are o anumită extensie cronologică în paginile revistei *Arta*, care coincide în linii mari cu ultimii ani ai celei de-a șaptea și primii ani ai celei de-a opta decade a secolului trecut. Proeminența cantitativă a utilizării acestui tip de discurs coincide astfel cu creșterea importanței pe care o au în economia publicației rubrici mai coerent conturate tematic, cum ar acelea intitulate „Laborator" (luând în vizor opera unui artist într-o perspectivă de câtiva ani, deseori incluzând un interviu cu artistul), „Retrospectivă" (oarecum similară rubricii anterior menționate, dar având ca subiect preponderent artiști considerați figuri consacrate ale artei românești contemporane) sau „Arta românească contemporană. Structuri ale stilului" (sub a cărei egidă se publică și texte de analiză mai amplă a fenomenului artistic contemporan, nu doar stricte dări de seamă despre producția unui artist sau a altuia)[41].

Discursurile de analiză cultural-semantică, înțelese în accepțiunea mai sus propusă, prezintă un aspect de noutate, apariția și proliferarea lor pe parcursul decadei anilor '70 (prezența lor fiind o constantă în *Arta* și în deceniul următor) având de a face cu mai mulți factori contributivi. Probabil cel mai important dintre aceștia este constituit de dezvoltările și transformările produse în cadrul artei românești a perioadei. În anii '60 și '70 se dezvoltă practici artistice noi sau inovative, atât în raport cu regimul de funcționare al unei arte atașate tradiției, cât și cu acela al artei de factură modernistă. De asemenea, paradigma estetică a realismului socialist, care, deși oarecum imprecisă, fusese agresiv promovată de autoritățile comuniste în primul deceniu de după preluarea puterii în România, este acum abandonată pe scară largă, după cum am arătat și în secțiunea precedentă (o evoluție similară petrecându-se în câmpul producției literare a aceleiași perioade[42]). În acest context, „tânăra generație de la finele anilor '60, se îndreaptă cu suplețe către modalități mai radicale de a trata imaginea și tehnicile vizuale [...]. De la pop-art la hiperrealism, de la arta cinetică la op-art, și apoi la arta ambientală (land-art), artă ecologică și artă conceptuală – împrumuturi de toate soiurile se pot întâlni la artiști diferiți, sau chiar la aceiași artiști în decursul câtorva ani sau în cadrul unor proiecte și expoziții diferite."[43]

Diversificarea formelor de exprimare artistică vizuală și, subsecvent, a criteriilor de atribuire de valoare unei producții artistice au constituit evoluții care au pus critica de artă de tip formalist într-o poziție mai degrabă dificilă, instrumentele sale putând, în multe situații, să devină inoperante, odată puse în fața acestor noi și provocatoare evoluții artistice, noi abordări dovedindu-se necesare sau, în orice caz, mai incitante hermeneutic.

Pe de altă parte, apariția unei noi generații de critici este un alt factor ce contribuie la dezvoltarea discursului de analiză cultural-semantică. Este vorba despre o generație (sau poate două) de critici a căror formare academică se produce în aria istoriei și teoriei artei și care dovedesc stăpânirea unui bagaj cultural ce îi face adecvat echipați în vederea întreprinderii de analize de ordin conceptual a operelor de artă și pentru a încerca o contextualizare culturală și istorică a acestora.

Fără ca discursul critic de tip formalist să-i fi fost străin, Mihai Drișcu este, în orice caz, primul critic de artă care, scriind în *Arta*, articulează coerent și consistent poziții critice ce propun un discurs de analiză cultural-semantică. Drișcu a fost, de altfel, un critic de impresionantă forță expresivă a scriiturii, probabil cel mai percutant și relevant al decadei anilor '70 și o figură intelectuală care ar merita, cred, astăzi mai multă atenție și recunoaștere.

Deja în 1970, an în care debutează în revista Uniunii Artiștilor Plastici, el oferă un solid și elocvent exemplu de discurs critic de tipul celui avut aici în vedere, atunci când abordează, la fel cum au făcut-o mai mulți critici în perioada respectivă, opera lui Lucian Grigorescu, artist relativ recent „reabilitat" de

---

41 Primele două rubrici apar în structura revistei în anul 1970, în timp ce a treia debutează în 1971. O altă secțiune de analiză culturală ceva mai substanțială conceptual era și „Arta tinerilor", cu începere din 1969.

42 Alex Goldiș, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Cartea Românească, 2011, în particular p. 70.

43 Magda Cârneci, *Artele plastice*, pp. 88–89.

autoritățile culturale comuniste. Drișcu reușește să opereze o convingătoare evaluare critică a operei acestuia, în cadrul căreia referințele stilistice contribuie la circumscrierea conținutului tematic și a atmosferei vizuale ce domină opera artistului. Astfel, el notează că Grigorescu este profund îndatorat impresionismului, dar, în același timp, poate mai degrabă în maniera unui istoric decât a unui critic de artă, tinde să considere ca fiind trăsătura fundamentală a acestui curent faptul că este o formă de *mimesis* dus la ultimele concluzii, mai degrabă decât o avangardă. După cum remarcă autorul, „necesitatea unui *incitamentum* vizual perpetuu [...] situează cea mai mare parte a operei lui în preajma unei modalități impresioniste de abordare a realității. Atitudinea impresionistă, nu trebuie uitat, înseamnă în bună parte o epuizare a realismului; mai curând decât un început, este un final de serie evolutivă."[44]

Urmând, într-un fel, traseul istoriei artei, Grigorescu ajunge ulterior la stadiul în care adoptă un stil omogen, pășind pe urmele lui Cézanne: „Omogenitatea stilistică [...] mai întâi o simplă preferință, o tendință, se realizează în jurul unor interpretări ale câtorva concepte cezanniene."[45] În fine, dimensiunea urbană este detectată la nivel de profunzime în opera lui Lucian Grigorescu, venind să completeze profilul stilistic-conceptual realizat de critic, dimensiune care îl aduce pe artist și ca personalitate socială în ecuația hermeneutică, Drișcu punctând ceea ce el consideră a fi atitudini („aristocratismul în imaginarea artei ca un loc sacrosanct"[46]) sau habitudini („colocviile bahice cu birjari și camionagii, [...] generozitățile de nabab"[47]) relevante în acest sens ale artistului.

Pentru o comparație grăitoare în ceea ce privește tonalitatea discursului, ne vom referi la un text al Ancăi Arghir despre același artist. Și în cazul său conținuturile semantice ale operei, precum și plasarea acesteia într-un mai larg context cultural sunt aspectele de interes primordial; raportarea la ele se face însă într-o manieră dominată de efuziuni lirice. Aserțiunea destul de îndrăzneață referitoare la locul lui Lucian Grigorescu într-un context cultural este că acesta nu e doar un epigon român al curentelor picturale vestice, fie și pentru simplul motiv că există în pictura sa o reală fascinație cromatică pentru elemente de origine orientală, ceea ce l-ar apropia de tradiții artistice regionale („un pictor care deschide porțile Orientului"[48]). Dar aprecierea pozitivă a artistului se bazează, în ultimă instanță, pe atmosfera captivantă a lucrărilor acestuia, în care pare că „soarele fascinează materia, o răpește în efluvii diafane"[49]. Mai departe în cronica pe care o face retrospectivei Grigorescu din 1968, criticul se folosește de metaforă pentru a caracteriza corpusul de lucrări expuse ca pe un „sipet răsturnat de giuvaiericale ardente"[50]. Suntem departe, așadar, de tonalitatea mai degrabă sobră, nu mai puțin pertinentă, a textului lui Drișcu, dar rămași în zona încercării de circumscriere culturală și explicitare semantică.

Dacă suntem încă, cu Lucian Grigorescu, în sfera unei arte de sorginte modernistă, a unui post-impresionism relativ facil comprehensibil, perioada anilor '60 și '70, așa cum am amintit deja în treacăt, este aceea a emergenței pe scena artistică românească a unor practici și medii ce pot fi înscrise în aria artei contemporane, în sensul paradigmatic, nu cronologic, al termenului[51]. Din nou, utilizarea unor concepte forjate în spațiul cultural occidental trebuie însoțită de precauții, întrucât conceptualizări propriu-zis paralele și similare acestora nu au existat simultan în lumea culturală a României perioadei comuniste. Totuși, această evoluție, această extindere a câmpului artei până la respingerea definițiilor tradiționale sau moderniste ale acesteia, faptul că unele aspecte esențiale explicite, dar mai ales implicite ale producerii și ale receptării artei se modifică în deceniile avute în vedere sunt remarcate de mai mulți critici activi în *Arta* pe parcursul anilor '70.

În a doua jumătate a acestei perioade, printre aceștia se numără Alexandra Titu. Scriind cronica unui eveniment cultural oficial, mai mereu eclectic și rareori dinamic, și anume Salonul Anual al UAP, aceasta identifică în rândurile expozanților un grup de artiști ale căror practici sunt caracterizate ca „forțând limitele artei"[52]. Criticul insistă mai ales asupra felului în care artiștii avuți în vedere evită orice

---

44 Mihai Drișcu, „Lucian Grigorescu", în *Arta*, nr. 11, 1970, p. 32.

45 *Ibidem*, p. 34.

46 *Ibidem*, p. 35.

47 *Ibidem*.

48 Anca Arghir, „Retrospectiva Lucian Grigorescu", în *Arta plastică*, nr. 4, 1968, p. 14.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 Distincție pe care o înțelegem aici în sensul propus de Catherine Millet, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 7–8, p. 21.

52 Alexandra Titu, „Salonul republican 1978", în *Arta*, nr. 7, 1978, p. 11.

intenție de „exemplaritate”, refuză, adică, tonul grav, pentru a adopta o aparentă neutralitate în abordarea realității, în acest fel – se poate citi în subtext – ieșind, fie și parțial, de sub imperiul politicului sau al propagandei. Un asemenea demers presupune, în viziunea criticului, privilegierea aspectelor particulare ale realității și chiar a banalului în fața stilului solemn și grandios al abordărilor istoriste sau propagandistice; ea observă că artiști ca Ion Bitzan, Ion Grigorescu sau chiar Adrian Maniu, semnificativ diferiți în numeroase aspecte conceptuale sau stilistice, au totuși în comun faptul că „încearcă […] să plonjeze în realitatea cotidiană, propunând privitorului o serie de ‚instantanee', de momente de existență lipsite deliberat de intenția unei exemplarități”[53]. Acest demers nu este însă lipsit de riscuri – avertizează, cu o doză de prudență, Titu –, cel mai semnificativ fiind acela de „alunecare dincolo de granițele ei [ale artei] într-un ilustrativ fără capacitate de generalizare”[54].

O asemenea abordarea artistică este profund diferită de aceea care domină arta mai mult sau mai puțin oficială, și anume producerea de artă care angajează temele agreate de regimul politic la un moment sau altul al epocii, artă care are pe tot parcursul acesteia o pondere semnificativă, chiar dacă nu neapărat constant precumpănitoare în termeni numerici în cadrul diverselor saloane. Acest tip de artă intră în atenția critică a lui Mihai Drișcu, printre alții, cu un deceniu mai devreme decât apariția textului mai sus citat al Alexandrei Titu, criticul vizând tocmai viciile de conținut și contestând relevanța culturală, dar și socială a unei asemenea arte, pe care, sugerează el, o putem vedea ca fiind generată de oportunism sau de insuficient travaliu imaginativ/conceptual. Astfel, despre o bienală a tinerilor artiști din 1969, Drișcu notează că „această fetișizare a subiectului, nesusținută de o valoare intrinsecă, s-a dovedit, o dată mai mult, o cheie falsă […]. A recunoaște un domnitor după căciulă nu e nici meritul, nici spre folosul nimănui”[55]. Așadar, conținutul politic dezirabil sau agreat nu garantează unei lucrări de artă valoarea, care este obținută în primul rând prin utilizarea de soluții artistice adecvate – inclusiv sub raport formal – producerii reale de sens.

Ideea aici întâlnită, anume aceea că tematica politic dezirabilă nu este în sine suficientă pentru a asigura meritul artistic sau calitatea operei de artă, este de considerabilă importanță, Drișcu promovând, oarecum oblic, dar totuși viguros, având în vedere contextul unui regim politic totalitar, conceptul autonomiei câmpului estetic. Acest fapt este în concordanță cu mișcarea mai generală care se produce în această direcție în paginile revistei în acei ani și amintește, de asemenea, de texte manifestând o atitudine similară provenite din zona criticii literare[56]. Notând în trecere că o lume a artei dihotomizată, fie în mod real, fie doar la nivelul unor percepții, este subtil profilată în texte precum cele două mai sus citate, ar fi de subliniat încă o dată că ideea autonomiei artei, în primul rând înțeleasă ca autonomie față de un câmp al politicului prescriptiv și sufocant, dar și ca o condiție fundamentală de existență a artei ca atare, a fost susținută fervent de numeroase voci intelectuale ale vremii. În cazul mai multor critici de artă și literari din epocă această idee este strâns legată de afirmarea insuficienței, pentru artist, a abordării tematicii politic dezirabile.

Pe o linie de argumentație într-o oarecare măsură înrudită ca spirit cu aceea identificată la Drișcu, îl găsim, de la finele anilor '70, publicând în revista *Arta* pe Andrei Pleșu, al cărui discurs de mare acuitate critică – adesea marcat de accente lirice, mereu sprijinit pe apelul pertinent la sfera conceptualizării filosofice – are o impresionantă forță de a fascina. Scriind în 1979 despre secțiunea de pictură a Salonului Municipiului București, acesta realizează o cronică destul de amplă și, se poate spune, curajoasă, asumându-și nici mai mult, nici mai puțin decât să înregistreze „câteva din marile capcane ale plasticii noastre, câteva din gravele ei rătăciri”[57]. Ideea în sine că arta României socialiste prezenta grave rătăciri care nu constau în devieri de la linia culturală trasată de partid, este, de altfel, în sine îndrăzneață, în acele circumstanțe politico-culturale. Pleșu scoate în evidență fără echivoc asemenea slăbiciuni, printre care identifică tocmai unele generate sau favorizate de indicațiile referitoare la viața culturală emise de autoritatea politică, cum ar fi abordările fals folcloriste și utilizarea istoriei naționale, invariabil glorioasă, ca și a temelor socialiste, doar ca simple pretexte, ca elemente de recuzită plastică[58].

---

53 *Ibidem*, p. 11.

54 *Ibidem*.

55 Mihai Drișcu, „Bienala tinerilor artiști”, în *Arta*, nr. 8, 1969, p. 28.

56 Vezi Alex Goldiș, *Critica în tranșee*, p. 122, de pildă.

57 Andrei Pleșu, „Pictura. Salonul bucureștean 1978”, în *Arta*, nr. 2–3, 1979, p. 9.

58 *Ibidem*.

Criticul denunță esențialmente manifestările ipocriziei făcute vizibile la nivelul conținutului producției artistice, într-un context cultural dat. Ca un alt simptom al aceluiași soi de atitudine (dar într-o relație mai puțin directă cu sfera politicului) poate fi văzută alegerea de către unii artiști a unor genuri artistice „comode", fără nici un efort de a le inova sau chestiona. Pleșu identifică în peisaj, prezent în proporție foarte amplă la Salonul bucureștean (jumătate din lucrări) și nu numai, un asemenea gen tratat cu facilitate, cu toate că – trebuie spus – aparenta neutralitate politică a genului trebuie să fi contribuit la a-l face mai atractiv pentru o seamă de artiști doritori de a fi neproblematici. Oricum, atacând în subtext și această atitudine, criticul remarcă scurt și elocvent, cu o ironie de o aciditate temperată, că „pe scurt – Salonul o dovedește – peisajul e un gen în care nu se poate greși, o cheie pentru toate ușile"[59].

Arta pe care o apreciază Andrei Pleșu este de cu totul altă factură. Îl găsim în paginile aceleiași publicații, cu câțiva ani mai devreme, impresionat și chiar vag perplex în fața operei unui artist ca Florin Mitroi, o prezență pe cât de seminală, pe atât de asumat și aproape neverosimil discretă a scenei artistice din România comunistă. Criticul de artă, întrucâtva descumpănit, cum singur admite, de discreția programatică a artistului pe care îl prezintă, decriptează totuși caracterul acut personal și dramatic al artei lui Mitroi și decelează atât disperarea de tonalitate existențialistă ce se degaja deja din opera acestuia, cât și faptul că o sursă a acestei disperări este contextul în care el activează. Virtuozitatea excepțională a lui Mitroi constă, după Pleșu, în aceea că practică arta ca pe o veritabilă disciplină a supraviețuirii. Această disciplină e caracterizată de critic ca inefabilă și dusă oarecum în sfera metafizicului, nimic neîmpiedicând însă cititorul să o raporteze la aceea a politicului. Astfel, el arată că în producția artistică a lui Mitroi „fiecare imagine e portretul unei conștiințe care, la egală distanță de amăgirea de sine, ca și de disperare, a ajuns să practice cu virtuozitate inefabilă o artă a supraviețuirii"[60], opera sa picturală fiind fundamental caracterizată de „refuzul oricărei retorici"[61].

Înscriindu-se – cum credem – în discursul critic de analiză cultural-semantică, Pleșu va fi un critic consecvent angajat în a promova ceea ce ar putea fi numită arta *cutting edge* a epocii, artă inovativă sub raportul mediilor utilizate, provocatoare conceptual și, nu o dată, îndrăzneață politic. Un exemplu de manifestare artistică cuprinzând producții de acest fel a fost expoziția *Studiul*, găzduită în 1978 de spațiul „Bastion" din Timișoara. Scriind despre ea, Pleșu se concentrează asupra filmelor experimentale prezentate aici, mediu artistic relativ nou și „avangardist" în epocă. Criticul legitimează acest mediu, în primul rând prin raportarea lui la un context și o evoluție istorică, susținând în acest sens că „filmul și plastica sunt prieteni vechi"[62]. În acest cadru general, câteva contribuții individuale îi rețin atenția. Astfel, în filmul artistului clujean Kancsura István, intitulat *Deveniri*, criticul descifrează, pe de o parte, intențiile acestuia de a produce o atmosferă lirică și de a chestiona relațiile dintre imaginea picturală și cea filmică, remarcând, pe de altă parte, aspectele oarecum mai puțin convingătoare ale lucrării: „Mai mult decât un film, încercarea lui Kancsura e însă ‚pictură în mișcare'. Efectul ei e atenuat de o anumită gratuitate. Ne este, oricum, greu să facem o legătură între această încercare și textul de catalog, unde artistul vorbește despre ‚grâul bătut de vânt', ‚mii de sunete de orgă'."[63] Criticul nu se sustrage formulării de judecăți de valoare. În cadrul expoziției analizate, valoarea superioară a unor lucrări față de celelalte este susținută fără echivoc, Pleșu evidențiind contribuția Getei Brătescu și a lui Ion Grigorescu, în care identifică un filon suprarealist, și a cărei dinamică în elaborarea mesajului o descrie succint, dar o și pune în relație cu repere cinematografice sau teatrale: „Un fel de suprarealistă *commedia dell'arte* este jucată sub obiectivul cvasi-imobil de două mâini [...]. Simpla curiozitate dinaintea mâinilor devine, curând, perplexitate, apoi angoasă și, în sfârșit, spaimă. E un ‚crescendo' care îl evocă pe Hitchcock și care nu e posibil decât în limitele tehnicii cinematografice."[64]

Un ultim exemplu dintre textele critice ale lui Andrei Pleșu are ca subiect unul dintre cele mai interesante proiecte până la acea dată ale lui Ștefan Bertalan, artist esențial al perioadei postbelice românești și figură pivotală în formarea și funcționarea grupului timișorean *Sigma*. Lumea naturală a fost o sursă recurentă a artei lui Bertalan, precum și un refugiu mental și fizic. Tocmai lucrări care au un punct

59 *Ibidem*.

60 Andrei Pleșu, „Profil. Ion Mitroi", în *Arta*, nr. 7, 1979, p. 19.

61 *Ibidem*.

62 Andrei Pleșu, „De la paletă la camera de filmat", în *Arta*, nr. 7, 1978, p. 34.

63 *Ibidem*, p. 34.

64 *Ibidem*, p. 34.

de plecare umil, obsedant și în același timp apt de deschidere metafizică – grădina artistului – sunt cele care intră în atenția lui Pleșu. Realizând poate cel mai pregnant text scris despre producția artistică a timișoreanului, criticul evidențiază acuta sensibilitate a acestuia pentru analiza lucrurilor mărunte în vederea ajungerii la universal, un voit ermetism al multora dintre demersurile sale artistice sau conjugarea, în opera sa, a angajării existențiale, a senzualității și a compulsivității observației și realizării formei. Atent, ascuțit în observație și complex, „Bertalan aparține însă unei serii – patronată de Leonardo – pentru care creația n-are sens decât ca reacție la realitatea nemijlocită a lumii"[65]. Astfel amplasat, „Bertalan se livrează cu ‚pasiune și curiozitate' spectacolului optic dinăuntrul și dimprejurul grădinii sale [...]. Există, de altfel, o crudă lăcomie în eforturile sale investigatoare, o tendință spre disecție și experiment dispusă să convertească orice petec de livadă în laborator. La aceasta se adaugă o senzualitate puternică."[66] Tonul criticului este aici în remarcabil acord cu atmosfera generală a producției artistice asupra căreia își apleacă atenția, conținutul acesteia fiind convingător deslușit cititorului.

În orice caz, hipersensibilitatea întrucâtva paranoidă a lui Bertalan este semnificativ modelată de vicisitudinile pe care artistul le întâmpină în contextul unui regim politic totalitar, pentru care acesta este un personaj destul de suspect. Ca toți criticii de artă ai vremii, Pleșu nu atacă explicit această problemă în textele sale, din motive lesne de înțeles. În unele situații, însă, criticul își asumă, utilizând un discurs de analiză cultural-semantică, rolul de a apăra, de a proteja prin intermediul textului critic un artist pe care îl consideră meritoriu, prezentând mesajul operei acestuia în termeni care îl fac să apară ca politic acceptabil. Mihai Drișcu se dovedește uneori un excelent mânuitor al acestor sinuozități hermeneutice, așa cum arată analiza pe care dedică unei lucrări/acțiuni a Anei Lupaș, intitulată *Instalație umedă* (1970). Aproximativ o sută de locuitoare ale satului Mărgău, coordonate de artista clujeană, au acoperit versantul unui deal cu cearceafuri albe, proaspăt spălate, așezate în soare la uscat. Acțiunea lui Lupaș se înrudește cu abordări de tip *land art*, aparține sferei acțiunilor artistice colective, aduce în discuție tema estetizării banalului și este un demers artistic destul de proaspăt și de îndrăzneț pentru perioada de final a anilor '60 în România. Despre *Instalația umedă* Drișcu scrie un text analitic scurt și concentrat în revista *Arta*. El evidențiază concis și convingător eleganța conceptuală și fascinația vizuală pe care lucrarea le transmite. Însă, la finele considerațiilor critice, nu pierde ocazia de a pune în lumină presupusul mesaj politic al acesteia, care – afirmă criticul – este în concordanță cu ideologia socialistă, cu linia politică trasată de partid. Aspectul colectiv al demersului artistic este baza raționamentului său, el susținând că „adresa politică se percepe ca un corolar al adresei sociale: lucrarea Anei Lupaș devine astfel un mesaj al artistului din lumea socialistă, servind teza artei colective, găsind forme estetice adecvate conceptului de ‚colectivitate' [...]. Este un exemplu de operă de artă deschisă, rolul artistului fiind aici de a sugera (nu de a programa) o situație artistică [...] cu sens colectiv"[67]. Putem bănui un mecanism protectiv funcționând aici, criticul prezentând opera ca fiind nu doar artistic valoroasă și provocatoare, ci și ca fiind politic dezirabilă, descifrând în acest fel virtuțile socialiste ale instalației/acțiunii.

Clarificări conceptuale referitoare la contextul și mesajul unei producții artistice, realizate de o manieră mai sobră, mai puțin barocă discursiv decât echilibristica argumentativă a lui Drișcu, se pot găsi în textele Alexandrei Titu, de exemplu în acele materiale critice în care aceasta dă seamă de problematica artei populare, naive sau de amatori. Acestea sunt scrise în cea de a doua jumătate a anilor '70, când asemenea formule artistice erau considerabil încurajate de către autorități, inclusiv în cadrul Festivalului național Cântarea României, fiind considerate dovezi ale dezvoltării culturale a României socialiste, ca și ale presupuselor daruri excepționale în exprimarea artistică ale poporului român. Textele lui Titu încearcă în principal să definească asemenea producții artistice, să le contextualizeze just în relație cu producția artistică profesionistă și să stabilească asemănări și distincții între ele. Încercând să evite a acorda o importanță exagerată artei naive, de exemplu, criticul consideră (într-un material publicat chiar în anul lansării grandioasei „Cântări a României") că „arta naivă nu e decât un aspect – cel mai spectaculos și mai bine constituit – al [...] artei populare"[68] românești. Ce intenționează esențialmente Titu este să așeze la o scară adecvată forma de artă analizată, care

---

65 Andrei Pleșu, „Itinerariile zilnice ale lui Ștefan Bertalan", în *Arta*, nr. 10, 1978, p. 36.

66 *Ibidem*.

67 Mihai Drișcu, „Covorul zburător, simbol al păcii. Obiect obținut prin acțiune. Acțiune cu caracter sărbătoresc", în *Arta*, nr. 2, 1974, p. 8.

68 Alexandra Titu, „Arta naivă românească", în *Arta*, nr. 10, 1976, p. 16.

era exagerat apreciată la nivelul autorităților politico-culturale ca alternativă „proaspătă", ideologic necontaminată de educația artistică specializată (nu o dată privită cu suspiciune) la arta profesionistă. Criticul corectează această accepțiune, așezând corect lucrurile în tabloul mai general al producției artistice, concluzând: „Ruptă din contextul sincronic al artei culte și din cel diacronic al artei populare, ea [arta naivă] apare spectaculoasă, dar stranie și, într-un fel, nemotivată. Înțeleasă ca fenomen necesar, apărut logic în contextul culturii contemporane, ea își dobândește autentica și reala ei dimensiune."[69]

O critică de artă similar atentă la contextul cultural al unui demers artistic particular este practicată de Magda Cârneci. Aceasta, împreună cu Călin Dan sunt cei mai activi și mai valoroși critici români care se afirmă în ultima decadă a regimului comunist din România. Ambii posedă un bagaj cultural impresionant, semnificativ modelat de atitudini post-structuraliste și de o familiarizare cu (noile) teorii ale postmodernismului ca fenomen cultural. Ambii vor utiliza, de asemenea, discursul de analiză cultural-semantică, uneori impregnat de un ton liric, bazat însă în principal pe rigoare intelectuală și pe uzul abil al instrumentelor retorice.

Textele lui Cârneci tind să amplaseze demersurile artistice în contexte mai ample și să extragă concluzii cu caracter generalizator, pornind de la fenomene sau producții artistice particulare. Într-unul dintre primele articole publicate în *Arta*, o cronică a unei ediții a Bienalei Tinerilor Artiști ce a avut loc la Cluj (parte a unui dosar mai amplu despre activitatea centrului artistic clujean, gen de dosar concentrat pe peisajul artistic al câte unui oraș din provincie realizat de mai multe ori pe parcursul anilor '80 de redacția *Arta*), criticul îmbină trecerea în revistă a bienalei ca atare cu o prezentare a ceea ce ea consideră a fi particularități, de altfel pozitiv apreciate, ale producției artistice tinere și ale scenei de artă clujene. Ea remarcă proliferarea creației obiectuale, care pornește adesea de la mediul ceramicii, dar depășește granițele stricte ale acestuia în cazul mai multor artiști tineri clujeni, „în defavoarea (e cazul Clujului, în speță) artelor majore tradiționale. Odată depășită granița dintre obiect și concept [...] obiectul estetic [...] are acces la condiția de operă majoră."[70] Autoarea exemplifică o asemenea tendință prin demersurile unor artiști ca Alexandru Antik sau Titu Toncian. Ea reușește în textul pomenit, prin utilizarea discursului critic de analiză cultural-semantică, nu doar să delimiteze (poate chiar ușor abrupt) și să sublinieze o dezvoltare importantă ce modelează scena artistică locală, dar și să circumscrie, fie și sumar, sensurile și implicațiile conceptuale mai ample ale unui anumit fel de artă, care constituie temeiul acestei evoluții.

Posesor al unei perspective culturale largi asupra domeniului artelor vizuale, Călin Dan este mai degrabă interesat de evaluări mai precis țintite ale diferitelor producții artistice, ceea ce nu îl împiedică să publice în *Arta* și texte cu caracter general teoretic referitoare mai cu seamă la problematica artei contemporane. În tot cazul, cele mai semnificative contribuții ale sale au în vedere artiști individuali, prezentați în cadrul unui discurs critic pentru care capacitatea unei opere de a transgresa granițele convenționale ale câmpului artei este frecvent laudativ remarcată. De exemplu, profilând critic opera lui Florin Niculiu, creatorul unor picturi senzuale, influențate de suprarealism și de un luminos post-impresionism, Dan remarcă înrudirea dintre metoda acestuia și elemente de gândire muzicală, ceea ce îi permite de fapt să nu fie un simplu epigon al suprarealiștilor. Analiza lui Călin Dan conclude: „Tocmai precizia de concepție este cea care, detașându-l în mod subtil pe Florin Niculiu de latura viscerală a picturii suprarealiste, îl aduce către structurile mentale ale muzicii."[71]

Cu siguranță, unul dintre cele mai impresionante demersuri critice ale lui Călin Dan publicate în revista *Arta* este dedicat artistului Teodor Graur, acesta fiind, la rândul său, unul dintre cei mai proeminenți artiști români ai anilor '80 și '90. Personalitate efervescentă, el produce o artă dinamică, vivace și care se adresează provocator și inteligent publicului. Dan operează o la fel de dinamică evaluare a operei sale, realizând un inventar comprehensiv al aparatului ideatic și cultural pus în joc de artist: „Astfel, punk-rock-ul, violența, efemeritatea, supra-dimensionalul, viteza sunt concepte integrate unei auto-analize sistematice, nu informații decupate din presă și recompuse într-un colaj existențial."[72] Nu doar conținutul producției artistice este aici „descifrat", ci, de asemenea, calitatea a ceea ce am putea numi inferențele artistice operate de Graur sunt favorabil evaluate.

---

69 *Ibidem*, p. 18.

70 Magda Cârneci, „Bienala tinerilor artiști", în *Arta*, nr. 4, 1981, p. 12.

71 Călin Dan, „Florin Niculiu: Corespondențe muzicale", în *Arta*, nr. 6, 1983, p. 27.

72 Călin Dan, „Profil. Teodor Graur", în *Arta*, nr. 7, 1986, p. 27.

În fine, criticul folosește personalitatea artistică a acestuia pentru a constata, oarecum oblic, dar convingător, apariția în câmpul artei contemporane a unor schimbări esențiale în condiția artistului ca atare. Vechiul tip, lansat mai cu seamă de romantici și consolidat de modernism, al artistului geniu, aproape inexplicabil creator al unor irepetabile capodopere, nu mai funcționează, iar în opinia criticului demersurile lui Teodor Graur o demonstrează. El se înscrie în tipologia artistului „ca om de știință – o transgresare a statutului ambiguu de ,creator'"[73]. Iar acest din urmă tip de artist manifestă, din rațiuni conceptuale și – am putea aproape spune – deontologice, tocmai „disprețul pentru ,artisticitate' înțeleasă ca mobilitate etică în zona plăcutului"[74].

Textul lui Călin Dan precede cu mai puțin de trei ani căderea regimului dictatorial al lui Ceaușescu. Două constatări ce se pot face aici sunt că, pe de o parte, la acel moment unii artiști români proeminenți utilizează practici și instrumente conceptuale aparținând clar sferei artei contemporane, dar și că, pe de altă parte, aceștia aveau alături și critici care să realizeze cu forță discursivă și pregnanță conceptuală analize cultural-semantice – relevante, adesea expresive, uneori flamboaiante – ale artei pe care o produceau.

Concluzii

Publicată sub egida Uniunii Artiștilor Plastici din România, revista *Arta (plastică)* se dovedește a fi o sursă de primă importanță pentru studierea fenomenului criticii de artă din perioada comunistă. Jucând rolul unei platforme specializate de dezbatere a ideilor despre artă și despre arta contemporană în special, publicația a fost supusă ingerințelor și presiunilor generate de un regim politic totalitar, fără însă a deveni niciodată în întregime un organ de presă propagandistic. Studierea vastului material publicat, mai exact a textelor critice de tipul cronicilor, profilurilor de artist sau încercărilor de definire a statutului criticii și al criticului de artă, relevă o semnificativă diversitate a atitudinilor critice individuale, dar și puncte comune între acestea. Totodată, discursurile critice ale epocii lasă să transpară – deși de o manieră mult voalată prin utilizarea unor coduri de limbaj dificil de descifrat, de multe ori, de către cercetătorul contemporan – atât presiunea politică exercitată asupra profesiei de critic de artă, cât și modurile în care criticii încearcă adesea să se sustragă, măcar parțial, comandamentelor propagandistice.

Dincolo de diversitatea mai sus amintită, cred că o posibilă tipologie a textelor critice din perioadă avută în vedere poate fi propusă, observând că majoritatea acestora adoptă unul dintre cele două tipuri de discurs prezentate, și anume discursul formalist sau discursul de analiză cultural-semantică. Textele critice ce utilizează primul tip de discurs domină paginile revistei în anii '60 și '70. Această evoluție este de pus, deopotrivă, pe seama renunțării pe scară largă, în mediul cultural românesc, la normele realismului socialist, petrecută odată cu relativa liberalizare politică și culturală de la jumătatea anilor '60, a existenței unor antecedente relevante în perioada interbelică și chiar în anii '50 (când, în ansamblu, orice formă de formalism este explicit repudiată ca fiind o gravă greșeală ideologică în raport cu dogma politică impusă de autorități) și a capacității acestui tip de discurs de a se replia, fie și parțial, din sfera discursurilor politizate, aproape invariabil propagandistice. Această neutralitate față de politic este în concordanță cu teza autonomiei artei și a culturii, amplu promovată în epocă în lumea artistică și literară din România, și nu exclude formularea de judecăți de valoare, emise, în multe situații, în baza unei argumentații robuste.

Textele critice ce utilizează discursul de analiză cultural-semantică sunt prezente în revista *Arta* mai cu seamă în ultimii ani ai celei de-a șaptea și primii ani ai celei de-a opta decade a secolului trecut. Cronica de expoziție rămâne un instrument critic important, dar materiale critice care își propun o analiză mai amplă a problemelor artei epocii sunt abordate în texte de acest tip și în cadrul unor noi rubrici mai coerente tematic care apar în structura publicației mai ales la începutul anilor '70. La proliferarea discursului de analiză cultural-semantică au contribuit semnificativ factori precum formarea unor noi generații de critici cu solidă și specializată pregătire intelectuală în domeniul istoriei și teoriei artei, familiarizarea lumii artistice românești, pe parcursul anilor '60, cu noi paradigme estetice sau dezvoltarea unor practici artistice inovative.

---

73 *Ibidem*, p. 28.

74 *Ibidem*.

Postmodernismul și pictura. Aspecte ale problematicii postmoderne în discursul criticii de artă din anii '80 în România

Adriana Oprea

S-a spus că anii '80 sunt, până astăzi, perioada cea mai insistent prospectată și cea mai amplu cercetată istoriografic în arta vizuală românească dinainte de 1989.[1] Pornind de la această constatare, textul de față își propune să evidențieze câteva elementele care compun problematica cercetării acestei perioade și să le nuanțeze. Studiile despre arta vizuală românească a ultimului deceniu comunist se coagulează în jurul câtorva teme, dintre care cea care deschide propriu-zis problematica, cea mai importantă pentru că o încadrează și o croiește, este postmodernismul. În discursul – și de atunci, și de acum – despre arta vizuală românească, postmodernismul este o (supra)temă a anilor '80. Atunci, în epocă – în critica de artă, ca și acum – în studiile românești despre arta acelei epoci, postmodernismul e luat în discuție în termeni generaționali. S-a vorbit și se vorbește în continuare despre o generație a anilor '80 și despre optzecism – și această predeterminare s-a decis mai întâi în câmpul literaturii, la începutul ultimei decade comuniste, de unde ea migrează ulterior în arta vizuală. Postmodernismul artei vizuale îmbracă trei forme în anii '80: el se manifestă în pictura neoexpresionistă, în intermedialitate și, discutabil, în pictura neo-bizantină (ultima definindu-se prin tensiune sau opoziție radicală față de implicațiile conceptului).

Postmodernismul nu e un curent în arta vizuală românească de după 1980, ci o problematică, o încrengătură de idei, un caleidoscop de noțiuni și emoții, un *feeling* cultural resimțit acut de autorii perioadei, internalizat, asumat și metabolizat diferit. Mediul intelectual care o pune în circulație, după asimilarea unor prealabile filtre literare, este al criticii de artă. Textul de față prezintă mai întâi datele principale ale problematicii, apoi relația dintre noțiunea generațională și pictura neoexpresionistă, insistând asupra felului în care diferitele forme și definiții ale picturii complică și nuanțează aparent clara conturare a curentului „neoexpresionist". Implicit, textul va atinge și câteva trăsături caracteristice ale discursului criticii de artă *per se*, confruntat cum a fost cu „criza postmodernă" a anilor '80. Referințele principale care vor sluji textului sunt cele care au decupat problema relației artei vizuale românești cu postmodernismul și care „au țesut-o" cu ajutorul noțiunilor de generație, neoexpresionism, intermedialitate, postmodernism: cartea lui Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, dedicată exclusiv fenomenului, și volumul Magdei Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*.[2]

Optzecismul

Dezbaterea despre postmodernism marchează toate sferele culturii autohtone în deceniul nouă, ultimii ani ai regimului lui Nicolae Ceaușescu, însă termenul postmodernism și problematica lui pătrund mai întâi prin literatură, domeniul care dedică și cea mai bogată bibliografie fenomenului. Tot în câmpul literar iau naștere sintagma „generația '80" și termenul „optzecism", dând nume generației de scriitori și comentatori al căror discurs adoptă, discută, este influențat de sau se disociază de problematica

---

1 Observația îi aparține lui Adrian Guță, în discuția prilejuită de lansarea numărului *Optzecismul vizual după 20 de ani* al revistei *Arta*, nr. 4–5, 2011, la evenimentul „Cafeneaua literară" organizat de Ion Bogdan Lefter (în primăvara 2011). Potrivit lui, cât și altor comentatori, atenția și curiozitatea istoriografică a cercetătorilor asupra artei vizuale românești recente s-au concentrat, până în momentul de față, asupra acestei perioade anume, arta ultimilor ani comuniști; nici altă perioadă dinainte sau după 1989 nu a primit deocamdată o atenție recuperatorie similară.

2 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000 și *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010*, Iași, Polirom, 2013 (ediția a II-a revăzută, adăugită și ilustrată, din care voi cita în continuare), Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Paralela 45, 2008.

postmodernă. Termenul postmodernism apare în presa culturală din România mai întâi ca *period term*, în 1980, și este preluat apoi de scriitorii români odată cu traducerea unor autori americani și englezi incluși deja în antologiile internaționale despre postmodernism. La mijlocul anilor '80 postmodernismul este deja un subiect fierbinte, ba chiar miezul dezbaterilor intelectuale din cultura românească, așa încât numărul special al revistei literare *Caiete critice* din 1986, care i se dedică în întregime, va fi punctul declanșator al extinderii disputei postmoderne în toată presa culturală românească. Dialogul, „confluența" literaturii cu arta, de veche tradiție în cultura românească, face ca simptomatologia postmodernă din mediile vizuale să fie văzută prin lentila felului în care a fost explicată și trăită ea de oamenii de litere. Inspirată astfel de literatură, emergența postmodernismului în domeniul vizual va fi atașată și ea unei noțiuni generaționale, protagoniștii ei făcând parte, ca și tinerii scriitori postmoderni, din promoțiile de artiști de la sfârșitul deceniului premergător[3]. Valul de debuturi (în general absolvenți ai Institutului „Nicolae Grigorescu" din București) între 1975 și 1985[4] va fi remarcat imediat de critica de artă, din perspectiva căreia, mai importante decât diferențele evidente dintre artiști, erau faptul de a fi coagulat încă de pe atunci o anumită conștiință de sine colectivă (spre care aceste debuturi ar fi convers deja, cu precocitate) și interiorizarea unei apartenențe comune și a unei solidarități generaționale.

Debutul artiștilor în acea perioadă nu a fost ușor, și s-a observat influența contextului social și politic asupra statutului tinerilor absolvenți care părăsesc școala și își încep cariera în împrejurări deloc favorabile: s-a vorbit – au vorbit ei înșiși retrospectiv – despre condiția marginală trăită de ei într-o perioadă a regimului comunist românesc cunoscută drept epoca „strângerii șurubului", episodul ultim al dictaturii lui Nicolae Ceaușescu care a urmat dramatic, *à rebours*, „destinderii" ideologice și deschiderii spre Occident, epocă de relativ optimism social și certă productivitate culturală de la sfârșitul anilor '60 până la mijlocul anilor '70. Artiștii anilor '80 trăiesc ceea ce s-a numit „statutul de a nu fi integrat în condiția de sistem"[5], contextul politic dur în care ei sunt nevoiți să lucreze contrastând brutal cu optimismul, „privirea înainte", relativa bunăstare și deschidere pe care o întreținuse regimul comunist în cele două decade anterioare. Dar tocmai această deteriorare profundă a situației lor profesionale a fost văzută ca un ingredient catalizator, alături de altele, pentru profilul distinct pe care ei și l-au creat în arta românească încă dinainte de1989. A fost atât de rău, încât ceva a fost bine totuși, până la urmă – narațiunea obișnuită care explică arta perioadei este o narațiune a traumei.

Fundalul pe care urma să defileze această nouă apariție generațională era, în mediul vizual, modernismul. Retrospectiv, istoria artei românești descrie acest modernism ca pe un fenomen care atinge o fază de „normalizare" și integrare culturală care face ca el să treacă drept un dat al mediului vizual autohton, o sensibilitate „medie" de fundal, un sunet de fond temperat și neschimbător. Departe de a fi un dat de la sine înțeles, acest modernism „civilizat" și îmblânzit al culturii vizuale românești este în fapt o achiziție a anilor 1965–1975, când politica de stat traversase perioade intermitente de relaxare ideologică, oferind producției artistice șansa de a reveni la forme estetice abandonate sau interzise – moderniste, adică „formaliste" și „burgheze" – odată cu instaurarea realismului socialist în primii ani ai regimului comunist din România. Privit ca o formă academizată, cumințită, neutralizată a modernismelor interbelice, modernismul sub această specie era fundalul pe care evoluau atât artiștii la debut, cât și cei deja maturi, ai neo-avangardei perioadei precedente, care „supraviețuiseră" traversând, la rândul lor, într-un alt stadiu al carierei – o criză de maturitate de data asta – propriul lor moment de „închidere" social-politică de la sfârșitul anilor '70[6]. Față de aceștia, tinerii nou sosiți în scenă se simțeau afini

3 Cu toate că problema a fost lansată în câmpul literar și a iradiat spre celelalte zone artistice, un sistematic studiu comparat între literatură și arta vizuală, atât în termeni generaționali, cât și în termenii problematizărilor postmoderne, nu s-a făcut încă. Vezi Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999, Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, București, Editura Univers, 1995, Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1994.

4 „Generația noii realități", „desantului postmodern" care debutează în poezie și proză între 1978 și 1985. Pentru artiști, departajarea o face Adrian Guță, e vorba de un calcul de tipul 1980 +/− 5 ani, în *Generația '80 în artele vizuale*, pp. 29–30.

5 Artiștii care debutează atunci intră în realitatea socio-profesională a unei „ere întunecate", resimțite din plin și de ei, și de întreaga comunitate socială, a cărei condiție economică – „calitatea vieții" în termenii cei mai generali – se înrăutățește progresiv de-a lungul ultimului deceniu comunist. Vezi Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010*, pp. 110–111. Atelier 35, o structură în interiorul Uniunii Artiștilor Plastici (numită înainte „Cenaclul Tineretului"), este singura care le oferă o relativă susținere, punându-le la dispoziție spații de expunere, fără ca ei să aibă statutul de membru al Uniunii, la care de la un punct încolo nu se mai putea accede; multe din expozițiile personale ale artiștilor optzeciști au avut loc în aceste spații. În mod similar, mediul de apartenență și susținere a tinerilor scriitori era în acest timp cenaclul literar (frecventat de unii dintre criticii de artă activi după 1980, dar, din câte știu, nu și de artiștii vizuali).

6 Artiști ca Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Horia Bernea, Constantin Flondor sau Ion Bitzan.

și strâns legați printr-un spirit de opoziție – este ceea ce s-a numit poziția *alternativă* față de estetica oficială dominantă în regimul comunist[7].

În acel context, *alternativul* în artă consta în exprimarea dimensiunilor cotidianului, a „citadinismului" și a biografiei personale, izvorâte dintr-un puseu autoreferențial de întoarcere către sine prin intermediul lucidității și a unui „autocontrol" cultural – o acută conștiință de sine livrescă și artistică hrănită de un interes deopotrivă curios și ironic față de datul cultural prin care istoria artei și a culturii în general ajunsese, prin aluviuni nenumărate, până la ei[8]. Acea – cum a fost descrisă – „stază în psihismul colectiv" pe care o trăiau le-a dictat atât întoarcerea, imersată, către lumea interioară și mitologiile personale, cât și privirea retrospectivă, detașată, către mitologiile culturale premergătoare lor. Sentimentul de „stază" psihică și culturală se datora faptului că ceea ce percepeau a se fi întâmplat înaintea sosirii lor în scenă, odată cu deschiderea culturală anterioară, își pierduse într-o anumită măsură, dacă nu sensul și valoarea, atunci eficiența în dimensiunea imediată a realității trăite.[9] Un anumit raționalism, un anume „reducționism logic" provenind dintr-o convingere de inspirație avangardistă, care ar fi fost specifice experimentalismului artei românești din anii '65–'75, împreună cu perspectivismul lui prospectiv, teleologic, modernist, ar fi fost resimțite în noul context al „lumii pe dos" din anii '80 ca fiind inoperante, rupte de realitate. De unde modestia, miza redusă a întoarcerii noilor artiști la o perspectivă mai aproape de „lucruri", adică de sine, și plurală de data asta, relativizată în opțiuni estetice și conceptuale.[10]

Postmodernismul

După o repartiție deja consacrată și pomenită aici[11], trei sunt formele pe care le îmbracă noua viziune artistică în ultimul deceniu comunist. Neoexpresionismul (oarecum *medium-specific* pentru că excelează mai ales în pictură) este o reiterare a unor „idiomuri istoricești actuale expresioniste", adoptată de artiști ca Ioana Bătrânu, Vlad Iacob, Mircea Tohătan, Gheorghe Ilea, Titu Toncian, Sorin Novac, Andrei Chintilă, Costel Butoi, Aniela Firon.[12] Către sfârșitul decadei, intermedialul[13] tinde să ocupe poziția preeminentă de care pare să se fi bucurat neoexpresionismul la începutul fenomenului (intermedialul continuând după 1989, cum nu se întâmplă cu pictura neoexpresionistă sau cel puțin nu sub aparența unui curent închegat).[14] Pe de altă parte, neo-bizantinismul grupului *Prolog* (și influența considerabilă exercitată de acesta în mediul artistic românesc, până în prezent) a fost interpretat, în termeni largi, ca o respiritualizare a artei, ca o recalibrare, redefinire a ei după momentul experimentalist anterior[15].

---

7 Atât Magda Cârneci, cât și Adrian Guță susțin că practica artistică emergentă în jurul lui 1980 trimite înapoi la cea anterioară și că ce le unește este înainte de toate *alternativul*, un model general de funcționare adoptat de arta românească după „destinderea" ideologică inaugurată de regimul politic ceaușist, formele de artă alternative fiind cele care vor funcționa în relativă disociere (dacă nu opoziție, măcar diferență) față de arta promovată oficial. Pentru sensurile multiple ale termenului „alternativ", a cărui istorie în discursul românesc despre arta recentă ar trebui reconstituită, volumul de referință al lui Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, pp. 45–46, 57, 72–73, 79–85.

8 Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, pp. 213–217; Magda Cârneci, „Noua figurație/noul realism. Repere provizorii", în *Arta*, nr. 9, 1988, p. 35.

9 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010*, pp. 111–144.

10 Magda Cârneci, *Art of the '80s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Pitești, Paralela 45, 1999, pp. 75–81, și *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010*, pp. 122–129.

11 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010*, pp. 11–134.

12 *Ibidem*, pp. 124–125.

13 Revista *Arta* publică un număr întreg în 1982 despre „intermedial", care include traduceri din Marshall McLuhan, René Berger, Abraham Moles și este prilejul ca termenul să se încetățenească în limbajul criticii de artă (*Arta*, nr. 4, 1982). Și *Secolul 20* va publica un dosar similar, mai restrâns, în nr. 4–5 din 1983. Potrivit lui Adrian Guță, expoziția *Medium 1* din 1981 stă la originea termenului. Medialitatea cu familia ei terminologică apăruse deja în textele revistei *Arta* din anii '70, de exemplu în numărul 7 din 1975 intitulat „Imaginea". Termenul este plasat într-un context cultural de Magda Cârneci în „Spectacularul, simptom al vizualității contemporane", în *Arta*, nr. 9, 1985, pp. 34–36, și „Unele probleme contemporane ale imaginii", în *Arta*, nr. 6, 1985, pp. 21–22, iar metamorfozele culturii imaginii, sub specia multi(inter)medialității, în a doua parte a secolului XX, fac obiectul unei mai largi preocupări (adesea îngrijorate) în rândul criticilor români ai perioadei, de exemplu Alexandra Titu, în „Premise pentru constituirea imaginii în arta contemporană", *Arta*, nr. 11, 1986, pp. 24–25, sau Amelia Pavel, în „Aspecte ale artei contemporane", în *Arta*, nr. 4, 1986, pp. 30–32.

14 Pentru Magda Cârneci, neoexpresionismul e un curent care apare în ultimii ani comuniști și în alte țări est-europene, Ungaria, Cehia, Polonia. După acest moment, el încetează să mai fie o dominantă estetică în cultura vizuală a acestei regiuni, ceea ce întărește similaritatea cu cazul românesc. Pentru o comparație nuanțată a neoexpresionismelor est-europene din timpul perioadei comuniste, vezi Magda Cârneci, *Art in the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, pp. 51–90.

15 Paul Gherasim, Horea Paștina, Mihai Sârbulescu, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Constantin Flondor, cărora li se alătură Horia Bernea și alții. În clasificarea lui Adrian Guță, neotradiționaliști sunt și: Marian Zidaru, Cristian Paraschiv, Mircea Novac, Gruia Floruț, Aurel Vlad, Ștefan Râmniceanu, Marcel Lupșe, Romelo Pervolovici. O prezentare sintetică a mișcării în Magda Cârneci,

Păstrând această linie de interpretare, postmoderniste sunt neoexpresionismul și intermedialul[16], în timp ce neo-bizantinismul li se alătură, sau mai degrabă li se opune într-o relație similară celei în care e plasată de teoreticienii și criticii români forma târzie, rafinată, complexă și spiritualizată a modernismului local față de emergentul postmodernism[17]. Diferența dintre cele două viziuni, dintre postmodernism și un modernism tardiv, își găsește traducerea în tensiunea dintre o paradigmă centrifugă, definită prin parodie, hazard, indeterminare, deconstrucție, distanță și ironie (neoexpresionismul și intermedialitatea postmoderniste) și orientarea culturală către valorile centralității, către ierarhie, recuperare a sensului, finalitate, transcendență a imaginii, către problematizarea prin întoarcere la fundamentele ei (neo-bizantinismul modernist).[18] De altfel, interpretările istoricilor, teoreticienilor și criticilor români găzduite în revista literară *Caiete critice* din 1986[19], care deschide discuția în jurul postmodernismului în lumea intelectuală românească[20] (traducând pentru prima dată în românește câteva din textele esențiale scrise de teoreticienii postmodernismului – Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Guy Scarpetta, Ihab Hassan, John Barth), se grupează în două tabere similare. Sunt formulate două viziuni distincte asupra postmodernismului, pe care le reunește, însă, faptul că ambele conferă o importanță definitorie modului în care acesta se raportează la modernism. De o parte postmodernismul e înțeles nu ca un non-modernism, ci ca o împlinire, completare a modernismului deja existent, și aceasta este viziunea *soft*, eufemizată, s-a spus, asupra fenomenului[21]. De cealaltă parte se grupează punctul de vedere *hard*, radical, purtătorul de stindard al unei noi paradigme, în viziunea căruia postmodernismul marchează clar „închiderea" modernismului, sentimentul că istoria cu narațiunile ei prospective și temporalitatea orientată către viitor „se opresc": postmodernismul în această accepție reprezintă declinul, radicala punere în discuție sau pur și simplu criza profundă a sistemului de valori promovat de paradigma modernistă. Așadar, postmodernismul fie împlinește, fie neagă modernismul, marcându-i încheierea fie sub forma completitudinii, fie a extincției.[22]

Raza de bătaie și influență a disputei va face ca numărul 2 din 1989 al revistei *Arta* să îi dedice un dosar tematic similar, mai restrâns, care se intitulează „Postmodernismul" și care cuprinde un număr semnificativ de texte semnate de artiști vizuali, scriitori, critici și istorici ai artei și literaturii: Dan Grigorescu,

---

Art in the 1980s in Eastern Europe, capitolul „A Case: Romanian Neo-Byzantinism. Modernism versus Postmodernism in Eastern Europe", pp. 93–109.

16 Pe lângă expozițiile personale de la *Atelier 35* care punctează întreg deceniul (momentul inaugural fiind marcat de expoziția Anielei Firon din 1978, urmată de o a doua în 1981), printre expozițiile cele mai semnificative care îi fac cunoscuți pe „optzeciști" ca o apariție generațională distinctă, se numără: *Imagini contemporane*, Craiova, 1984, *Desen Poezie*, București, 1985, *Tinerii artiști și prezentul*, Timișoara, 1987, *Alternative*, Galeria Orizont, 1987, *Tinerii artiști și contemporaneitatea*, Timișoara 1987, *Expoziția Națională a Tineretului*, Baia Mare 1988. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, pp. 118–120.

17 În repetate rânduri, textele critice din revista *Arta* atrag atenția supra refuzului membrilor *Prolog* de a fi calificați în acești termeni; ei nu vor să treacă nici drept moderni, nici postmoderni.

18 Magda Cârneci, *Art in the 1980s in Eastern Europe*, pp. 51–90.

19 *Caiete critice*, nr. 1–2, 1986, cu contribuții ale criticilor și istoricilor literari Monica Spiridon, Nicolae Manolescu, Ovid S. Crohmălniceanu, Mircea Martin, Livius Ciocârlie, Ion Bogdan Lefter, Ion Manolescu, scriitorul Alexandru Mușina, poeta și criticul de artă Magda Cârneci, Andrei Pleșu. Dezbaterea despre postmodernism îi va întruni apoi pe toți teoreticienii importanți ai umanioarelor, ca și pe artiști importanți ai perioadei, fiind continuată în paginile altor revistei culturale din România. Vor apărea și studii critice, ca de pildă *Moderni și postmoderni*, București, Cartea Românească, 1988. Pentru o mai largă punere în context a dezbaterii, vezi Magda Cârneci, *Art in the 1980s in Eastern Europe*, capitolele „Notes on Postmodernism in the Visual Arts", pp. 17–35 și „A Debate around Postmodernism in Central and Eastern Europe", pp. 39–90.

20 În câmpul artei avusese deja loc un colocviu pe tema postmodernismului organizat de Atelier 35 București în 1984. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–2000*, pp. 134–137.

21 Cum explică și Mircea Cărtărescu, aceasta e o poziție susținută mai ales de oamenii de cultură români formați în ambianța sau sub influența celor ai epocii anterioare, o perioadă de referință tocmai pentru că marca momentul în care modernismul revine, fiind obiectul unei recuceriri culturale, o victorie estetică în detrimentul ideologiei sovietice, o redescoperire și reînnoire fructificată pe tot parcursul anilor '70. A se vedea textul lui Andrei Pleșu din *Caiete critice*, în care criticul afirmă că „a fi post-modern înseamnă a-ți recâștiga, în fața modernității, obiectivitatea. Nu a fi anti-modern. Dar a depăși fanatismul modernității, a sta, în sfârșit, locului, renunțând la hărțuiala perpetuă a unei înnoiri obligatorii". Postmodernismul este pentru Andrei Pleșu un alexandrinism, o formă rafinată a modernismului târziu care „nu mai educă, ci doar seduce". Pe această linie, artiștii „noului val", deși aspiră la statutul de „primitivi ai unei noi sensibilități", ar fi, de fapt, reprezentanții tardivi ai aceleiași, nedepășite, sensibilități moderne, „conștiințele ei crepusculare". Andrei Pleșu, „Inevitabilul postmodernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil", în *Caiete critice*, nr. 1–2, 1986, pp. 47–49.

22 Explicând termenii disputei din epocă, Magda Cârneci operează cu o dihotomie similară între ceea ce ea numește tendința „realistă" și cea „formalistă", ale căror trăsături definitorii sunt enumerate mai pe larg în *Art in the 1980s in Eastern Europe*, capitolele „Notes on Postmodernism in the Visual Arts", pp. 17–35, și „A Case: Romanian Neo-Byzantinism. Modernism versus Postmodernism in Eastern Europe", pp. 93–135.

Mihai Ispir, Anca Oroveanu, Călin Dan, Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Radu Florian, Dragoș Gheorghiu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Decebal Scriba, Mihai Sârbulescu. Aceste contribuții sunt însoțite de câteva decupaje succinte dintr-o serie de texte de referință despre postmodernism ale lui Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Michel Foucault, Jean-François Lyotard[23]. Pozițiile *hard* și *soft* – postmodernismul ca modernism împlinit sau, dimpotrivă, ca anti/non-modernism – revin în discuție, dar cu semnificații sensibil diferite. De data asta un postmodernismul *soft* este schițat de autorii pentru care aria de acoperire a conceptului se restrânge în jurul procesualității, jocului, citatului, a ironiei și libertății de opțiune între paradigme preexistente care se înșiră ca un șirag de mărgele la îndemâna și la alegerea artistului postmodern contemporan. În timp ce *hard* este acea atitudine pe care postmodernismul ca pierdere, dispersie de sine în cofa culturală universală, ca anulare a sensului, ca scăldare liberă de constrângeri în „orice este posibil" o suscită prin efect invers, drept antidot, opusul (și „vindecarea") celei dintâi poziții: *hard* e, prin repliere, „acuta problematizare a artei și a poziției ei istorice, asumată ca practică profund existențială a cărei redefinire se impune ca o urgență ultimă.[24]

Dosarul tematic din 1989 nu este prima ocazie în care postmodernismul și implicațiile sale sunt discutate în revista *Arta*.[25] Ceea ce s-a remarcat este că „problema postmodernă", criza valorilor pe care ea o implică este pusă în discuție în mediul artistic românesc de către critici – climatul intelectual al criticii este mediul în care postmodernismul apare și e resimțit, și discutat îndelung, ca o problemă. Punând în lumină un sens sau altul al crizei postmoderne, criticii de artă sunt, alături de cei literari, aceia care declanșează și întrețin interesul pentru problema postmodernismului de-a lungul întregului deceniu – postmodernismul e un personaj al comentatorilor artei.[26] În critica de artă, cei care revin cu consecvență

---

23 În *Arta*, nr. 2 din 1989 publică criticii și istoricii de artă Dan Grigorescu („Câteva fișe de istorie"), Mihai Ispir („Surprizele disimulării", „Opțiuni alternative"), Anca Oroveanu („Rememorare și uitare"), Călin Dan („Eseul. Note despre criza postmodernă"); criticii și istoricii literari Monica Spiridon („Postmodernismul sau fascinația paradoxalului") și Ion Bogdan Lefter („Privind dinspre literatură, o chestiune de accente"), sociologul Radu Florian („Sfârșitul modernismului?"), arhitectul și antropologul Dragoș Gheorghiu („Narcis și Echo, probleme ale arhitecturii postmoderne"), poetul Florin Iaru („O toleranță amânată") și Alexandru Mușina, poet și publicist („S-avem și noi postmoderniștii noștri?"), artiștii vizuali Decebal Scriba („Oglinda fără sfârșit") și Mihai Sârbulescu („Modern și postmodern"). Grupajul de fragmente traduse și comentate de istoricul de artă Carmen Popescu fusese publicat cu doi ani mai devreme sub titlul „The Culture of Fragments", ca parte a editorialului revistei *Precis 6*, The Journal of Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, 1987. El cuprinde scurte extrase din: Jürgen Habermas, „Modernity: an Incomplete Project", Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society" și „Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", Michel Foucault, „The History of Sexuality: Interview", *Oxford Literature Review*, 1980, Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", Jean-François Lyotard, „The Postmodern Condition". Vezi dosarul „Postmodernismul" în *Arta*, nr. 2, 1989, pp. 6–34.

24 Anca Oroveanu, „Rememorare și uitare" în „Postmodernismul", în *Arta*, nr. 2, 1989, pp. 8–11. Textul sintetizează în bună măsură pozițiile și interpretările exprimate în cuprinsul dosarului. Bibliografia invocată de autorii publicați în dosarul revistei *Arta* îi numără pe: John A. Walker, *Art since Pop*, Londra, Thames & Hudson, 1975; Barry Schwartz, *The New Humanism: Art in a Time of Change*, New York/Washington, Praeger Publishers, 1974; Malcolm Bradbury, „Modernism/Postmodernism" în Ihab Hassan, Sally Hassan (ed.), *Innovation/Rennovation. New Perspectives on the Humanities*, University of Wisconsin Press, 1983; Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch", în *Art and Culture*, New York, Beacon Press, 1966; Paul Leveson, *A Sense of the Earth*, New York, 1972; Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966; Charles Jencks, *Post-modern Classicism*, London, Academy, 1980; *Architectural Design*, 5/6, 1980; „The New Classicism", *Architectural Design*, 1/2, 1988; Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964; Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1970; Bruno Zevi, *Le language moderne de l'architecture*, Paris, Dunod, 1981; Jean-Paul Aron, *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1985; Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, New Jersey, Humanities Press International, 1986; Andreas Huyssen, *After The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986; Douwe Fokkema, Hans Bertens (ed.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988; Paolo Portoghesi, *Postmodern. The New Architecture of the Postindustrial Society*, New York, Rizzoli, 1982; Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986; Larry McCaffery, *The Metafictional Muse*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982; Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1978.

25 Încă de la începutul deceniului se publică în revista *Arta* texte sau traduceri din autori străini care semnalează, comentează sau iau atitudine în raport cu postmodernismul. Unul dintre ele îi aparține lui Giulio Carlo Argan și se numește „Criza proiectului". Publicat în *Arta*, nr. 10–11 din 1982, număr dublu dedicat procesualității în artă și „noii condiții a imaginii", textul istoricului italian Giulio Carlo Argan susține că „proiectul" este o manifestare eminamente umanistă, iar în acest cadru de înțelegere arta, asemenea științei, tehnologiei, industriei și politicii, are o definiție proiectuală fiind, asemenea lor, o construcție și o acumulare de valori. Dacă avangarda a fost o cultură a proiectelor, astăzi arta parcurge o criză a proiectului care semnalează renunțarea la orice metodologie proiectuală: arta actuală, sub formele ei „alarmante" – transavangarda sau postmodernismul –, destituie trecutul și viitorul, nu produce valori și se autoprivează de rațiune și funcție. Istoricul italian se întreabă „care e atunci justificarea prezenței artei în cultura noastră, motivul și impulsul pentru ca această artă să fie produsă și consumată". Vezi Giulio Carlo Argan, „Criza proiectului", în *Arta*, nr. 10–11, 1982, pp. 42–43, și Alexandra Titu, „Haosul pur este cu desăvârșire neinteresant", în *Arta*, nr. 3, 1983, pp. 26–27.

26 Radu G. Țeposu, „Singurul domeniu în care postmodernismul a avut efecte pe termen lung, de ordin conceptual și retoric, este cel al criticii.", în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Cartea Românească, 2006, p. 336, Magda

în cronicile lor asupra subiectului sunt Magda Cârneci, Călin Dan și Adrian Guță, iar revista *Arta* este principalul vehicul al ideilor despre postmodernism în legătură cu arta vizuală.

Generaționalul

Deși sunt, printre criticii de artă, principalii autori ai textelor despre artă interesate de relația ei cu postmodernismul în anii '80 – pe care Ion Bogdan Lefter îi semnalează ca excepții atunci când se arată sceptic față de „situația postmodernă" din arta vizuală, mai precis față de absența apetitului pentru conceptualizare și problematizare în rândul comentatorilor și practicienilor ei[27] –, atât Călin Dan, cât și Magda Cârneci admit – cu atât mai mult cu cât sunt familiari ambii cu mediul literar tânăr pe care îl cunoșteau îndeaproape frecventând cenaclurile lui și având relații apropiate cu scriitori optzeciști – că relația artei vizuale românești cu postmodernismul nu e de la sine înțeleasă. Deși observă similitudinea lor, Călin Dan vorbește despre un decalaj al postmodernismului vizual față de cel literar (și de fenomene de filiație postmodernă manifestându-se în alte medii artistice locale, cum ar fi cel muzical), postmodernismul în artă păstrându-se deocamdată (ne aflăm deja în 1986) în „mediul de latență" al atelierelor. Magda Cârneci confirmă observația, atunci când notează că cele două, fenomenul vizual și cel literar, se ignoră reciproc[28].

Cu toate acestea, indiferent că sunt prilejuite de expoziții personale sau de grup, atunci când cronicile criticilor Magda Cârneci și Călin Dan se referă la artiștii „noului val", ele semnalează aproape întotdeauna emergența, în bloc (chiar dacă cu diferențieri interne pe care se grăbesc să le identifice), a unei noi generații de artiști vizuali. Se vorbește insistent despre noutatea acestei recente apariții pe scena artei românești, care se distinge de contextul cultural pe fundalul căruia ea emerge prin faptul că are profilul și tipologia colectivă a unei generații. „În masa artiștilor de 25–30 de ani, există ceea ce se numește o ‚generație'", reunită în jurul uneia și aceeași „structuri de fond"[29], dar tocmai aceasta este, pentru critic, „problema care complică relația critică/imagine", spune Călin Dan, „problema succesiunii generațiilor intelectuale în cadrul generațiilor – în accepție statistic-sociologică". „Concept inoperant fără viteză", generaționismul este fenomenul în virtutea căruia „la o distanță medie de 5–6 ani, apar modificări structurale în structura de grup a manifestărilor artistice"[30].

Două sunt tiparele în lumina cărora este interpretat caracterul generațional al artiștilor tineri: ceea ce se observă mai întâi este o „generație spontanee de neo-expresioniști", în cazul cărora „spontanee înseamnă fără conexiuni aparente în imediatul culturii românești"; „o serie de artiști se pregătesc să debuteze fără program sub semnul transavangardei, fără să se cunoască, fără să fi comunicat în vreun fel, fără să fi fost pregătiți"[31]. Totuși, pentru această generație la prima vedere lipsită de „paternitate aparentă locală", „la nevoie se pot găsi nume justificative în arta românească", căci „liantul [...] este atitudinea expresionistă", iar modelele ei „istorice ilustre sunt toate legate de limbajul figurativ, ceea ce o plasează în postmodernism". Mai mult, noua generație dă dovadă și de o „vigoare morală, o trăire empatică și expresivitate la nivel vital, ca efect indubitabil al influenței expresioniste, ceea ce i-a scutit pe artiști de localizări proto-, post-, sin-croniste, ca răspuns la nedumerirea: unde le e locul în istoria artei românești?"[32] Nedumerirea primește de fapt două răspunsuri, iar ele croiesc două modalități de inserție a noului fenomen în istoria artei care îi precede și, implicit, la un nivel mai profund, două modele ale istoriei artei românești ca atare. Spunând că „nicio altă direcție a avangardei nu a acumulat atâta studiu în ultimii 10–15 ani în literatură și arta plastică decât expresionismul"[33], Magda Cârneci se arată adepta unui model de evoluție istorică a artei, în care „fiecare generație își justifică dominantele culturale prin alternative", adică prin „antagonisme complementare", potrivit „unei logici de dinamică

Cârneci, „Critica de artă în România din 1980 și pînă spre prezent (1)", în *Revista 22*, 31 august 2010, disponibil la http://www.revista22.ro/articol-8772.html

27 Ion Bogdan Lefter, „Privind dinspre literatură, o chestiune de accente", în *Arta*, nr. 2, 1989, pp. 29–31.

28 Călin Dan, „Ioana Bătrânu", în *Arta*, nr. 6, 1986, p. 17; Magda Cârneci, „Noua figurație/noul realism. Repere provizorii", în *Arta*, nr. 9, 1988, pp. 34–36.

29 Călin Dan, „Aspecte ale unei generații", în *Arta*, nr. 11, 1986, pp. 30–31.

30 Călin Dan, „Două distanțe și o apropiere", în *Arta*, nr. 1, 1988, pp. 28–29.

31 Călin Dan, Ioana Bătrânu, p. 17, Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, p. 35.

32 Călin Dan, Aspecte ale unei generații, p. 30.

33 Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, p. 36.

a contradictoriului" care face ca neoexpresionismul să apară ca necesară alternativă față de un curent căruia i se opune[34].

Istoria artei moderne este o „devenire prin opoziții, nu o linie evolutivă", mai exact ea e o dinamică între „marele realism și marea abstracție"[35]. Se pare că „umanitatea repetă situații similare, tipice", spune și Călin Dan. „Altădată mai lent și nedeliberat, fenomenul de respingere/acceptare/asimilare a unei propuneri culturale este acum obiectul unei brutale impuneri și înlocuiri", în „cadrul unui du-te-vino al schemelor alternative" care pendulează între figurativ și non-figurativ, între constructivism și expresionism[36]. În continuarea acestui gând, criticul proiectează imaginar posibilitatea unei expoziții care să lase să se desfășoare în toată amploarea lui jocul de alternative al „artei moderne" și care să ofere un portret-robot al „ruletei stilurilor": în acest fel s-ar afla acolo unul alături de celălalt, neo-expresionism și neo-constructivism, figurație expresivă și calculație conceptuală[37]. Pe de o parte, avem modelul unei istorii a artei recente în care fenomenele de artă apar *ex nihilo*, după o (implicit) prealabilă anulare a ceea ce le precede (în maniera lui „stop și de la capăt"), pe de alta, un model evolutiv al revenirilor ciclice în interiorul unui etern joc al înlănțuirii opozițiilor[38]. Dar dacă pentru Magda Cârneci modernismul este termenul față de care „noul curent" joacă această dinamică – fie a opoziției (postmodernismul ca alternativă la ceva preexistent), fie a totalei independențe față de el (postmodernismul ca naștere din nimic preexistent) –, pentru Călin Dan, fără să excludă întru totul modernismul ca punct de discuție, termenul de referință este – chiar dacă nu îl definește și nu insistă deloc asupra lui – conceptualismul[39]. În angrenajul unei istorii a artei care se autoperpetuează prin succesiuni ciclice sau prin luări de la capăt, conceptualismul anilor '60 și '70 este „înlocuit" ca dominantă culturală de postmodernismul anilor '80.

Neoexpresionismul și întoarcerea la pictură

Schimbarea culturală e resimțită așadar de comentatorii artei vizuale ai deceniului nouă ca fiind unul din momentele în care istoria artei se reașază, piesele ei se mută una față de alta în conformitate cu o schemă al cărei cifru se așteaptă elucidat. Înregistrarea modificărilor care au loc sub ochii lor în câmpul artei se face în cronicile de expoziții (și uneori în eseuri), însă ingredientele discrete, monadice, sau dimpotrivă, acoladele la scară mare ale procesului, au fost surprinse și urmărite poate mai atent în textele istoricilor de artă. Nu întâmplător, ceea ce Magda Cârneci schița în textul „Noua figurație/noul realism. Repere provizorii" din 1988 – importanța antecedentelor locale pe care le procură neoexpresionismului anilor '80 realismele de la sfârșitul anilor '30 din pictura românească[40], fusese pe larg analizat

---

34 Nedeclarat, expresia este preluată de la Ștefan Lupașcu, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, Editura Politică, 1982. Dinamica opușilor istorici se traduce metaforic prin faptul că „arta modernă pendulează periodic între strigăt și stil", iar artiștii tineri ai anilor '80 sunt adepții unei estetici a strigătului. Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, p. 36.

35 Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, p. 34.

36 Călin Dan, „Sentimentul insulei. Note despre criza postmodernă (I)", în *Arta*, nr. 12, 1986, p. 27.

37 Călin Dan, „Sentimentul insulei. Note despre criza postmodernă (II)", în *Arta*, nr. 2, 1987, p. 26 și Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, pp. 34–36.

38 În textul „Critica de artă la ora bilanțului" (I, *Arta*, nr. 7, 1986, pp. 34–36, și II, *Arta*, nr. 8, 1986, pp. 34–36), criticul Eleonora Costescu redă și comentează, printre altele, ideile prezentate de istoricul de artă Oskar Bätschmann în cadrul Congresului AICA de la Bruxelles din 1985, la care participase și secția de critică a Uniunii Artiștilor Plastici din România. Istoricul elvețian constata că media de afirmare plenară a artiștilor în ultimii 20–30 de ani are o durată de 5–6 ani – ceea ce el numea etapa *In-Kunst* sau *In-Feld*. Acesteia însă îi urmează întotdeauna un moment *Out-Kunst* [sic!] sau *Out-Feld*, și aceasta este faza în care conceptualismul premergător fusese înlocuit de Noul Expresionism (sau de Pictura Noilor Sălbatici pomenită de Bätschmann), în urmă cu exact 5–6 ani. Deja, conform algoritmului, în Europa și SUA a venit rândul Noului Expresionism să pășească în *Out-Feld*, evacuat probabil, anticipa Oskar Bätschmann, de „un nou constructivism în curs de afirmare" către sfârșitul anilor '80.

39 Manifestând „sațietate față de calofilia abstracțiunii" și a picturii tradiționale, față de „abuzul de artă abstractă", noul curent contrazice „răceala" și „mentalitatea autistă a conceptualismelor anilor '70", a căror „simbologie arhaizantă, specifică" intră astfel într-o criză pe care nevoia de „urâțenie, antropomorfism și figurație" a noului fenomen artistic o confirmă. Într-o cronică în care rememorează expoziția personală a artistei Wanda Sachelarie Vladimirescu din 1980, criticul Călin Dan mărturisea faptul că generația lui o ignorase cu indiferență atunci, opacă fiind în fața unei picturi care anunța deja ceea ce părea să fie „o zonă inexplicabilă a urâtului în acel moment ‚conceptualist'". În schimb, „după 5 ani, un proces subteran de erodare a prejudecăților iese la suprafață", ducând la un „triumf al expresionismului ca nouă soluție în acest context postmodern", un triumf în termenii căruia pictura Wandei Sachelarie Vladimirescu devine astfel un „reper sigur pentru tinerii racordați la neoexpresionism". Călin Dan, „O sărbătoare expresionistă", în *Arta*, nr. 1, 1987, pp. 15–16.

40 Antecedente de stil traduse succint și expresiv de către critic în termeni cromatici, de la „o preferință pentru negru la artiști ca Țuculescu, Padina, Ion Vlasiu, Vânătoru sau Petrașcu", la una pentru roșu evidentă la artiștii noii generații de după 1980. Magda Cârneci menționează acest *pedigree* subtil, „un filon expresionist, în înțelesul larg al termenului, de-a lungul întregii arte moderne românești", într-o notă la Noua figurație/noul realism, p. 36.

de către istoricul de artă Ioana Vlasiu într-un articol din *Arta* cu un an înainte[41]. Ioana Vlasiu detectează un anumit gust contemporan pentru realism și tocmai postmodernismul și starea de spirit postmodernă se fac „vinovate" pentru acest interes renăscut abia acum, în ambianța deceniului nouă, față de realismele interbelice, al cărui sursă, spune ea, este tocmai analogia structurală a postmodernismului anilor '80 cu arta vizuală a anilor '20–'30. Dacă istoria artei occidentale în secolul XX decupase și valorizase doar o anumită istorie și o anumită noțiune a avangardei, aceea a momentelor de revoluție și ruptură (decupând în același mod și favorizând în traiectoriile artiștilor doar ceea ce friza înnoirea și progresul în arta lor), mai nou realismelor li se conferă importanța pe care o istorie a artei fondată pe narațiunea modernistă a înaintării și progresului le-o refuzase. Doar că, observă Ioana Vlasiu, dacă ceea ce narațiunea occidentală a artei judeca „aspru" ca pe o formă de recul ce întoarce inavuabil istoria artei înapoi, în istoriografia artei românești s-a întâmplat invers, ea ignorând avangarda și privilegiind formele tradiționale ale reprezentării. Tocmai invers față de paradigma dominantă, am putea spune că artei românești i-au plăcut dintotdeauna realismele. Disputa în arta românească modernă e istorică, pusă în joc de o asemenea dinamică a alternativelor de care vorbeau și Călin Dan și Magda Cârneci: între impresionism și post-impresionism, modernism și avangardă, tradiție și modernitate[42]. În acest spirit, paradoxal este că „noul clasicism" interbelic românesc – o „întoarcere", o mișcare retrogradă la prima vedere, este de fapt un modernism – o înaintare în actualitate, nu un tradiționalism local; o mișcare racordată perfect la „întoarcerea la ordine" occidentală cu care era sincronă. În mod similar, „întoarcerea" neoexpresionismului românesc al anilor '80 la codurile culturale precedente este, cum accentuează criticii, o racordare la actualitatea „noilor sălbatici", la „Bad Painting" și la „transavangarda internaționalizată"[43]. Cu alte cuvinte, când revine la realism, arta românească revine, cu alți ochi poate, la ea însăși. Și atunci când se întoarce la ea însăși, mișcarea ei este în acord cu o similară și sincronă mișcare de repliere a artei occidentale. În lumina acestei răsturnări de optică istorică (conform căreia regresul e un pas în avans, ruptura e continuitate și obsolescența este perfect contemporană), pare rezonabil să se conchidă, cum o face și Ioana Vlasiu, cu gândul că „istoria artei secolului XX urmează să fie scrisă abia de acum înainte"[44].

Dacă nu la o rescriere, măcar la o reconsiderare a picturii românești din secolul XX ar fi putut contribui un alt „antecedent" în această istorie a *revival*-urilor, pomenit de un text critic al momentului, în treacăt doar. Despre seriile numite „gata-pictură" ale lui Ion Grigorescu de la începutul anilor '70 se spune în 1988 că sunt „puțin cunoscute tinerilor"[45]. Similar felului în care se va vorbi despre neoexpresionism mai apoi, cu un deceniu mai devreme criticul de artă Iulian Mereuță scria în revista *Arta* despre „o nouă imagine a realității în pictura unor artiști tineri"[46]. Avertiza însă că lucrările artiștilor la care se referă trebuie disociate atât de „imageria pop-artei, cât și de obsesiile noii tendințe [a] hiperrealismului", ei distanțându-se de Andy Warhol, adică de „repetiția mecanică a imaginii", dar și de Chuck Close, care însemna „supradimensionarea care scoate obiectul din scară și-l transformă într-un câmp pictural executat cu o precizie microscopică". Comparația lui Mereuță propunea pentru pictura „nouă" – o noutate celebrată de el într-un mod similar felului în care va fi celebrată noutatea un deceniu mai târziu – un termen de referință contemporan (suntem în 1972): „portretele expuse de Chuck Close la *documenta 5*". Artiștii avuți în vedere erau Ion Grigorescu și Corneliu Brudașcu. Mereuță îi capta atunci într-un proiect menit să pună în lumină „posibilități noi realist-picturale", pe linia revizitării „problemelor picturii din ultimele decenii". Ceea ce definea noua pictură a anilor '70, potrivit criticului, era punctul de pornire al picturii lor, întotdeauna un „document fotografic", realitatea „netrucată, modestă, fără grandilocvența umană", un „instantaneu" fără „nimic excepțional într-însul". În lucrările ambilor, un „mesaj

---

41 Ioana Vlasiu, „Anii '20. ‚Realisme' și (post) avangardă în pictura românească", în *Arta*, nr. 7, 1987, pp. 7–8, analiză reluată pe larg în volumul *Anii '20. Tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2000.

42 Ioana Vlasiu, *ibidem*, p. 7.

43 Această afinitate sincronă nu scapă niciunuia din textele critice care tratează despre noul val figurativ românesc: Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, p. 34, Călin Dan, „Spiritul critic și acțiunile mediului", în *Arta*, nr. 4, 1986, pp. 30–32. Rememorând în 1988 prima expoziție personală a artistei Aniela Firon de la Atelier 35 din București în 1981 – artistă inclusă între timp printre artiștii neoexpresioniști *en titre* –, Magda Cârneci o pune retroactiv sub semnul neoexpresionismului: starea de spirit a expoziției ar fi coincis cu turnura picturii internaționale „când ecourile ei nu ajunseseră fățișe la noi", relevând deci coincidența autentică a practicii Anielei Firon cu „un psihism artistic general", în *Arta*, nr. 9, 1988, pp. 34–36.

44 Ioana Vlasiu, Anii '20. „Realisme" și (post) avangardă în pictura românească, p. 7. Scrierea istoriei artei de acum încolo va fi în mod necesar conectată, scrie Ioana Vlasiu, recentelor „discuții despre criza istoriei artei".

45 Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, pp. 34, 36.

46 Iulian Mereuță, „O situație a imaginii", în *Arta*, nr. 12, 1972, pp. 10–13.

minimal de prelucrare a banalului prin sintagmele manevrate de formele mass-mediei" făcea ca realitatea să fie „arătată cu degetul, continuând să trăiască concomitent cu documentul ei, cu fotografia care-i garantează autenticitatea".[47] Într-o cronică la o expoziție personală a lui Ion Grigorescu din același an (în legătură cu care, pe aceeași pagină, va scrie și Mihai Drișcu), Anca Arghir va afirma că dominanta mesajului transmis de picturile lui Grigorescu este o „obsesie neo-antropologică", raportată la „un eu multiplicat, socializat", care își exhibă o simptomatică „foame de lume, ipostază a realistului.[48]

Anterioritatea acestui exemplu aduce în joc la mijlocul anilor '70, cum am văzut, un realism plasat de critica de artă în relație cu fotorealismul occidental[49], mai exact cu o anumită problematizare a imaginii figurative în raport cu realismul, dar și cu noile medii. Ocazia de a fi fost luat în calcul ulterior, în anii '80, când se reia discuția despre pictură și figurativism, putea fi oferită atunci când despre noua pictură figurativă expresionistă se spunea că e forma pe care o îmbracă „lupta dintre imagine și real", exprimând pictural ceea ce s-ar numi „o sete de real", în locul uneia de limbaj, o lăcomie vizuală tradusă printr-un „figurativ frugal", care amestecă „clișee mass-media, citate culturale și mitologii ale cotidianului".[50] Diferențele dintre „fotorealismul" practicat episodic și tranzitoriu în anii '70 și realismul neoexpresionist practicat la zece ani distanță există: „cromatismele lui viscerale, gestualismele patetice, violența, distorsiunea, supradimensionarea" vor fi văzute acum ca „o revoltă a inimii împotriva creierului", o revoltă împotriva formelor de artă care despart arta de viață și imaginea de atitudinea autentică ce se presupune că se află în spatele ei. Totuși, ce se spune că e nou în „noul realism" al anilor '80 – deși parcă nu atât de nou față de fotorealismul anterior – este tocmai faptul că „priza la real" este contaminată de conștiința *mimesis*-ului și de luciditatea „posterității după multe realisme" care sunt, astfel, reluate selectiv dintr-o dependență mentală, una lucidă însă, față de istoria imaginii. Realismul acesta nu e „plat" și nu e pur, supracodajul deformator neoexpresionist face ca realul, altminteri atât de râvnit, să fie de fapt „o construcție". Realul este „o ipoteză" pusă în aceeași cofă cu stilul, acesta din urmă asumat prin aluviunile citatului, prin codificări și filtre culturale. Această atitudine ambiguă a neoexpresionismului, care pune laolaltă, conflictual totuși, imaginea și realitatea, naturalul și artificialul, implicarea și distanța, este văzută, în fine, ca o reacție și o alternativă la paradigma modernistă (construită la rândul ei cultural, fiind vorba de un „portret-robot al modernismului", întruchipat mai ales în „osificarea" artei abstracte: neoexpresionismul figurativ „împotriva" abstracției moderniste), o paradigmă căreia i se provoacă acum inerția și rigiditatea culturală. „Noul val", „noua sensibilitate", „noua expresivitate" în pictura românească a anilor '80 întoarce punct cu punct modernismul pe dos (această variantă anume

47 Exemplele la care se referă criticul sunt ciclul de 12 lucrări ale *Reportajului din Gorj* de Ion Grigorescu și *Compozițiile* și *Tânăr cântăreț* de Corneliu Brudașcu. Iulian Mereuță, O situație a imaginii, pp. 10–13. Despre expoziția de grup *Probleme noi ale imaginii*, organizată de Ion Grigorescu în 1974, criticul Mihai Drișcu va afirma, la rândul său, că prezintă „naturi statice" pe care le compun înseși obiectele uzuale ale epocii, precum aparatele de fotografiat sau mașinile de scris, pentru ca prin această imagerie realistă lucrurile să fie lăsate „să se prezinte singure", în imagini produse prin recurs la fotografie și la „procedeele filmice". Expoziția se constituia ca o „explicare fără traducător a experienței artistice – prin confesie și dialog". Mihai Drișcu, „Atelier 35", în *Arta*, nr. 4, 1974, p. 18, cronică despre expoziția organizată de Ion Grigorescu cu titlul *Probleme noi ale imaginii*, în 1974.

48 Mihai Drișcu, Anca Arghir, „Grigorescu Ion", în *Arta*, nr. 5–6, 1974, pp. 57–58, cronici despre expoziția personală a artistului la Galeria Apollo în 1974.

49 Reperul era *documenta 5* din 1972, cum o declară Iulian Mereuță, și cum e posibil să fi avut în vedere și criticii Anca Arghir și Mihai Drișcu, atunci când Jean-Christophe Ammann, curator la *documenta 5* alături de Harald Szeemann, selecționează și include într-o secțiune separată artiști fotorealiști. Este momentul de popularizare a fotorealismului și e posibil ca Ion Grigorescu și Corneliu Brudașcu să fi văzut foto/hiperrealism, sau să fi avut ocazia să urmărească ecoul *documentei 5* în paginile revistelor de artă străine, la care Biblioteca Artiștilor Plastici avea abonamente în acea perioadă. Însă pentru artiștii români care adoptă modalități figurative de influență hiperrealistă în epocă, „racordul" hiperrealist a fost doar un episod trecător și izolat, destul de discret, de altfel, o formă de import fără continuitate în producția lor (este ceea ce declara artistul Ion Grigorescu într-o discuție cu mine care a avut loc în 2011, dar și galeristul Mihai Pop despre pictura lui Corneliu Brudașcu, într-un interviu publicat în numărul tematic despre noua pictură figurativă din arta românească de după 2000, a revistei *Arta*, serie nouă, nr. 2–3, 2011, p. 53). Interesant e că mobilul promovării fotorealismului la *documenta 5* a fost dorința declarată de arăta alternativa occidentală în pictură, realismul capitalist, față de realismul socialist de dincolo de cortină.

50 Aceasta cu atât mai mult cu cât foto/hiperrealismul occidental a prilejuit în anii '70, dar și în discuțiile în jurul realismului de atunci încoace, problematizarea în termeni noi a unor mai vechi marote ale teoriei și istoriei artei europene în jurul (cum ar putea să-l excludă?) realismului: *mimesis*-ul ajuns la un nou avatar, unul forjat de imageria *mass-media*; figurativism și *trompe l'œil*, meșteșug și ocularitate („pictura retiniană", în termenii lui Duchamp), imaginea mentală (ochiul vede ceea ce știe că trebuie să vadă acolo, realitatea deja construită imaginar și ideologic), privirea însăși care e privită, *a picture of a picture*, realul fără origine, simulacrul (Baudrillard). Totuși, acestei specii noi de realism i s-a reproșat în ultimă instanță că este doar o formă placidă a aceluiași vechi modernism, o pictură duminicală care transformă orice imagine într-o natură moartă – raportarea fundamentală a picturii la modernism persistă. Cum se poate constata, termenii acestei problematici își găsesc parțiale ecouri în textele criticii de artă românești tratând despre pictură, realism și figurativitate în anii '70 și '80.

a lui, construită retrospectiv, imaginată) și, în consecință, „prețuiește universul deschis, real, polimorf, cotidianul, biograficul, socialul, dar și impuritatea mesajului, montajul, multistilism, șocul vizual imediat”. Realismul noii sensibilități este și trăit, și gândit, și autentic, și conștient; el este „recesiv, periodic, hrănit de vitalitatea profundă, funciară a imaginii moderne”[51].

Cum o probează discursul criticii de artă, portretul neoexpresionismului în pictură este atât de insistent și de larg conturat, încât, așa cum observa Ion Bogdan Lefter de pe poziția declarată a „neofitului” literar, noul curent pare să acapareze fenomenul postmodern vizual. Neoexpresionismul pare cel mai reprezentativ postmodern în arta vizuală a anilor ’80.[52] Într-adevăr, identificarea și discutarea neoexpresionismului în artă devine prilejul unor clarificări teoretice cu bătaie mult mai lungă, o încercare în fapt de elucidare a postmodernismului însuși. Dar criticul literar avansa totodată bănuiala că vinovatul pentru ezitările și reducțiile conceptualizărilor pe marginea postmodernismului vizual în gândirea criticilor de artă ar fi de găsit chiar aici, în amploarea insuficient chestionată pe care o primește în discursul lor. Neoexpresionismul, ca termen cu bagaj deja greu și cu *pedigree* ilustru în tradiția vizuală europeană, prin chiar acest prestigiu, ar duce la „pseudorezolvarea rapidă a unor dileme” în câmpul artei[53].

Dar poate nu „vina” neoexpresionismului ar trebui incriminată, ci felul în care de sub tușa lui răzbate adevărata „vinovată”, cu care el își păstrează, prin forța lucrurilor, o complicitate pe cât de inerentă, pe atât de susceptibilă, tocmai de aceea, de a fi trecută cu vederea: pictura. Se poate spune că mai degrabă picturii decât neoexpresionismului i se atribuie o importanță considerabil de mare în discuția despre postmodernismul vizual românesc, că despre ea este vorba atunci când autorii se referă, cu o anumită doză de detașare mirată ei înșiși, la felul în care din înlănțuirea imaginii cu realitatea, a implicării și a distanței, a „rememorării și a uitării”, se naște o artă în care o întreagă generație culturală se poate oglindi. „A simți că generații de predecesori se uită peste umărul tău când pictezi” este modul în care se manifestă în câmpul artei istorismul postmodern, adică maniera prin care „arta dialoghează cu sine însăși și cu istoria sa”.[54]. Spre deosebire de *revival*-urile trecute, care au avut avantajul de a nu cunoaște precis ceea ce era resuscitat, „distanța dintre ceea ce e este și ceea ce e închipuit ca obiect al resuscitării” se diminuează în raport invers cu durata care le desparte, ajungându-se, în postmodernism, ca dialogul cu expresionismul, minimalismul și celelalte stiluri precedente să nu fie „veritabil”, ci mai curând o ficțiune, fantasma autenticității, escamotarea unui blocaj. În timp ce postmodernismul blochează stilurile care îi preced în cadrele unui timp istoric revolut – ca „stiluri” –, relația stilului însuși, în concepția lui romantică – drept expresie a sinelui artistic –, cu personalitatea artistului și cu sinele lui se rupe, făcând imposibilă de acum încolo unitatea dintre a fi și a face.[55] Terminologia morbidă rămâne discret aluzivă în textele românești, dar ea este curent atașată fenomenului, cel puțin în felul în care a fost pusă în circulație de discursul despre artă occidental din anii ’80 – așa încât se poate spune că „măștile” postmodernismului sunt reflexia în oglindă pentru imaginea „cadaverică” a ceea ce el „congelează” și „mumifică” în urma sa.

Cum spuneam, cele două modele pe care criticii români încercau să și le ofere pentru evoluția picturii spre actuala ei condiție postmodernă pot fi, de fapt, două fațete ale unuia singur: ceea ce pare a fi generație spontanee, ivită din nimic, este o recurență, pe un plan diferit și cu alte haine, a ceva ce s-a

---

51 Magda Cârneci, Noua figurație/noul realism, p. 35.

52 Sub acolada postmodernismului (a problematizării lui), neoexpresionismul câștigă o importanță mai mare decât cea conferită în epocă intermedialității. În critica de artă postmodernismul ca problematică se aclimatizează și își intră în drepturi tocmai sub pretextul și cu prilejul comentării picturii neoexpresioniste. În timpul discuției organizate cu ocazia lansării *Optzecismul vizual după 20 de ani* al revistei *Arta*, nr. 4–5, 2011, la evenimentul „Cafeneaua literară” organizat de Ion Bogdan Lefter (în primăvara 2011), Adrian Guță observa la rândul său, printre altele, raritatea discursului despre intermedialitate și raportul ei cu postmodernismul în discursul despre artă a din anii ’80.

53 Ion Bogdan Lefter, Privind dinspre literatură, o chestiune de accente, p. 31. Recurența și utilizarea termenului neoexpresionist în limbajul critic al celor două decenii ulterioare tinde să dea dreptate criticului literar. După momentul optzecist, în discursul despre pictură „neoexpresionismul” devine una din etichetele critice cel mai des întâlnite, chiar dacă neoexpresionismul încetează să mai fie un curent în pictură. Termenul devine mai ales un calificativ *chic*, un fel de termen stilistic bun la toate în anii ’90, al cărui statut ubicuu a fost de altfel încurajat de o nouă, nu foarte longevivă, resurecție a picturii figurative către sfârșitul deceniului 10. Poate că „neorealismul neurotic românesc”, expresia confecționată atunci de criticul de artă Luiza Barcan pentru a desemna noul figurativ pictural de după 1989 (un alt nou figurativ, tânăr și emergent și el, cum fusese și cel din decada premergătoare), are neoexpresionismul, măcar ca sonoritate și semantism, drept termen de referință. Vezi și Adrian Guță, „Gînduri despre ‚Neorealismul neurotic românesc’”, în *Observator cultural*, nr. 57, 27 martie 2001, http://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-ginduri-despre-neorealismul-neurotic-romanesc/

54 Anca Oroveanu, Rememorare și uitare, în dosarul „Postmodernismul”, în *Arta*, nr. 2, 1989, p. 11.

55 *Ibidem*, pp. 10–11.

mai întâmplat. Pictura Ioanei Bătrânu, o artistă care devine o figură centrală a „noii sensibilități" picturale a anilor '80, poartă cu ea această dualitate melancolică, morbidă, cum s-a spus, și redă foarte bine simptomatologia acestui tip de imagine picturală, care își trădează, prin conținutul ei, propria condiție suspendată, încremenită, lipsită de consistență ontologică. Acromia picturilor ei în alb/negru care îngheață în poze ambigue personaje radiante învăluite în atmosfera *glamour* a cinematografiei americane din anii '30 respiră o asemenea viziune teatrală, spectaculară: „deja-văzutului la îndemână" i se devoalează inconsistența, faptul că e o reluare fără viață, încremenită, cu toată splendoarea ei. „Iluzia e aluzie, evidența e aparență, deschiderea e o închidere"[56] într-o picturalitate care oferă un „*sostenuto* sumbru" pentru o atitudine văzută de unii critici ca fiind mai curând iconoclastă: pictura ei regresează la o imagerie pe care o șfichiuie și o ironizează. Sunt picturi din acea perioadă – semnificative cu atât mai mult cu cât artista va abandona și nu va mai reveni la tipul de pictură care o face cunoscută atunci – care au un aer de familie cu unele imagini foto/hiperrealiste ale lui Ion Grigorescu (acelea numite de el „gata-picturi" sau „realograme"), realizate în deceniul anterior.

De altfel, anii '80 în câmpul artei internaționale au fost marcați de un discurs asupra caracterului mumificator, funebru al postmodernismului în pictură.[57] Odată cu „revenirea la pictură" care a marcat deceniul, mediul însuși al picturii a fost chestionat ca fiind simptomul maladiv al unei culturi vizuale care cade pradă, periodic, unui impuls regresiv. În schimb, în discursul românesc din anii '80 despre pictură, regresia este înțeleasă și asumată mai degrabă ca o recidivă, ca o recurență dictată de o mai generală dinamică de alternanță și un raport de opoziție între stilurile artistice. Ceea ce discursul occidental dezavuează în „decada picturii" din anii '80 ține de o repliere a mediului ei, adică de o repliere resimțită ca regres și inerție a artei contemporane la ea însăși, în jurul a ceea ce a definit-o atât de mult timp, în jurul picturii. Dar aceeași repliere a artei este salutată în arta românească mai curând ca o reînnoire a acesteia, ca și cum ar fi fost vorba, chiar și la Ioana Bătrânu (și poate mai ales acolo), despre o victorie a picturii asupra ei înseși[58]. Atenția criticilor asupra angrenajului istoric la scară mare pus în mișcare de postmodernism (se discută alternanța stilurilor, identificarea curentului pictural de referință, se dau nume) a lăsat în fundalul discuției una din adevăratele probleme, picturalul însuși, medialitatea picturii (istoria ei). Dacă așa e, explicația ar putea veni de la faptul că prezența picturii era într-adevăr un dat, un nelipsit element de fundal al culturii vizuale în care dezbaterea avea loc, așa încât o expresie precum

---

56 Călin Dan, în Ioana Bătrânu, p. 17, și în textul semnat de același în micul pliant al unei expoziții de Ioana Bătrânu, publicație nedatată.

57 „Procesul împotriva picturii", un rechizitoriu dur care însoțește de atunci până azi discuția despre mediul pictural, punctează caracteristicile ei cheie. Conform acestora, pictura este în mod fundamental „lasoul" modernismului, mediul lui artistic prin excelență. Modernismul este pentru pictură matricea în care marile lui mituri își hrănesc energiile până azi: pictura mai ales face să supraviețuiască în zilele noastre paradigma modernistă. Reîntoarcerile la pictură sunt generaționale, o înșiruire istorică a școlilor (de unde ceea ce s-a numit „anxietatea influenței", obsesia reiterărilor și regresiilor repetitive), legate inextricabil de instituția Maestrului, de practica inițierii în meșteșug și de mitologia atelierului. Pictura trece prin mai multe morți și resurecții ciclice în secolul XX, iar necrofilia ei postmodernă provine din nostalgia față de propriile ei convenții. E o relicvă care își supraviețuiește sieși, impură, dar vie și rezilientă. Chiar în forma ei *in-mediată*, modificată de contactul cu fotografia și filmul (termenul e pus în circulație de Peter Weibel), pictura e văzută ca un mediu artistic reacționar, intolerant, ca un mediu al reprezentării care se opune direcției conceptuale (în sensul cel mai larg al termenului), o inerție și o regresie față de „avansul" și „progresul" conceptualist al artei contemporane. Nu întâmplător, în interiorul acestui întreg proces intentat picturii, cu capete de acuzare și cu apărări, cu avocați și detractori, fideli și opozanți, pictura neoexpresionistă a fost o țintă predilectă, *the usual suspect* (a se citi de exemplu Donald Kuspit, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000). Atingând de departe tentaculele disputei, Magda Cârneci distinge între specimenul picturii neoexpresionsite est-europene și cel occidental: neoexpresionismul din Est ar avea un inconfundabil „fond moral", hrănit de contextul local traumatic, de la care provin implicarea și dramatismul lui, cu alte cuvinte, „strigătul" (suntem în cea mai dură perioadă a unui regim comunist, descris adesea în aceeași terminologie clinică și maladivă, ca o boală în fază terminală, acutizată paroxistic). Vezi și numărul dublu *Artforum* dedicat problematicii „The '80s. Wrapping Up a Decade the Art World Loves to Hate", March, April, 2003 și Yve-Alain Bois, *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1986. Pentru discuția critică a picturii: Benjamin H.D. Buchloh, „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", în Brian Wallis, Marcia Tucker (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, Boston, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 107–36; Thomas McEvilley, *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting in the Postmodern Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, Cambridge MA, The MIT Press, 2001; Jonathan Harris, *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004.

58 Istoricul de artă Amelia Pavel nota în revista *Arta* faptul că ceea ce i-a dezvăluit contactul cu muzeele și galeriile occidentale cu prilejul unei călătorii în 1986 este o cotitură, și anume renașterea interesului pentru tablou, pentru pictură, pentru imaginea de așezat pe perete, ceea ce pune în evidență legătura dintre o estetică a tabloului și „noua pictură". Dar e interesant că un specialist ca Liviu Lăzărescu explica în paginile aceleiași reviste felul în care tehnica picturii în ulei, nici pe departe o tehnică ideală, și-a epuizat resursele la momentul actual al revivificării ei. Fiind o tehnică prin natura ei greoaie și restrictivă practic, pictura în ulei, cea mai răspândită dintre tehnicile pictorului, și-a încheiat evoluția și a dezvăluit deja cam tot ce putea să ofere. Amelia Pavel, „Aspecte ale artei contemporane", în *Arta*, nr. 4, 1986, pp. 30–32, Liviu Lăzărescu, „Pictura în ulei, un procedeu închis", în *Arta*, nr. 6, 1987, pp. 32–33.

„reîntoarcerea la pictură", într-o cheie la fel de tare cum era ea scandată în Occident, ar fi avut o mare doză de inadecvare. Comentatorii români vorbesc adesea despre reîntoarcerea la pictură, la desen, la tablou și la meșteșug, dar o fac atunci când înregistrează simptomatologia artei occidentale, nu a celei românești – din care pictura nu fusese evacuată, nici măcar retrogradată, de fapt, niciodată. Dacă ea putea deveni, cum a și devenit, sursa rediscutării medialității artei într-o cultură deja post-medială cum era – sau pretindea a fi, odată cu conceptualismul anilor '60, cea occidentală –, pictura neoexpresionistă românească a evoluat pe un fond încă (și de mult timp) dominat de pictură, pe care, în acest caz, „conceptualismele anilor '60" autohtone, în termenii lui Călin Dan, nu îl zdruncinaseră[59].

Dar în această relație de la pictură la pictură, de la una neoexpresionistă la una de extracție modernistă, cum s-a spus, academizată, cumințită și îmblânzită,[60] care îi servea drept fundal, nu doar pictura neoexpresionistă voalează din firele, multiple și contradictorii, care o leagă de istoria autohtonă a picturii, ci și invers, acest modernism care trece drept unidimensional, în bloc, ca un dat inalienabil al culturii vizuale românești, este, de fapt, un modernism inegal, eterogen și, în ciuda aparențelor, susceptibil de schimbare și redimensionare. Modernismul pictural în 1985 nu era același cu modernismul pictural în 1965, ci era moștenitorul unei evoluții care, s-a afirmat, se produsese odată cu reculul ideologic al realismului socialist, când pictura și celelalte medii tradiționale încep să reintre gradual în propriul făgaș, întrerupt brutal de impunerea regimului comunist și a realismului socialist în câmpul imaginii. S-a vorbit deja despre o recucerire de sine treptată a realismului, care se redefinește odată cu „destinderea", „relaxarea" inaugurate în 1965. E un realism care își extinde domeniul, acomodând gradual alte genealogii secundare ale realismului (o gradualitate care are o istorie proprie, cu stagnări, reculuri și înaintări succesive, și care acoperă virtualmente toată perioada comunistă din 1965 până în 1989), alte „reîntoarceri" (de exemplu, la abia acum avuabilul, după 1965, postimpresionism, sau la până atunci inavuabila artă abstractă, după ce aceasta din urmă fusese în anii '50 dușmanul absolut al realismului socialist impus ideologic în prima fază sovietică a comunismului românesc).

Relativizarea și transformarea realismului în favoarea unuia apt să încorporeze exact ceea ce înainte desfidea, ideologic, fără drept de apel: tradiționalismul autohton, modernismul, arta populară, „idiomurile nonrealiste ale istoriei artei universale", suprarealismul, a făcut ca realismul să devină treptat un realism „funcțional".[61] Or, tocmai o pictură modernistă cu o asemenea genealogie oferea *arrière-plan*-ul pentru pictura neoexpresionistă (ca și pentru pictura neo-bizantină în anii '80); atunci când e expediat ca fiind doar acel modernism calm și decorativ, domesticit și calin, perpetuu agreabil și agreat în arta românească, ce se întâmplă e glisarea inevitabilă a sensului său înspre – în termenii Ioanei Vlasiu – o formă de tradiționalism.[62]

---

59 Despre statutul neschimbat al picturii în anii '60, ca formă artistică în continuare dominantă în cultura vizuală românească, relatează indirect Iulian Mereuță (într-o discuție pe care am avut-o în 2012 la Paris), vorbind de faptul că, în mod salutar, se puteau găsi în atelierele unor altminteri previzibili artiști autohtoni, producții, prin contrast, surprinzătoare: efectul „deschiderii" se manifesta, astfel, prin apariția neașteptată în activitatea pictorilor a unor imbolduri experimentale care contraziceau atât opera lor precumpănitor picturală de până atunci, cât și cadrul general al producției artistice românești în care pictura era majoritară. Doar că, „povara" și „tirania" picturii făcându-le inavuabile, „nelegitime", „neserioase", mare parte din aceste „experimente" au rămas episoade tranzitorii și neasumate artistic în carierele multor artiști.

60 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, subcapitolele „Un altfel de realism" și „Tipologii artistice", pp. 87–92.

61 Ceea ce a influențat în mare măsură această – cum s-a spus – „schimbare la față a realismului", a ajuns în câmpul comentariului despre artă tot dinspre literatură. Ceea ce textele criticii de artă au numit „realism folcloric", geometric, expresionist, „bizantin", „oniric" (suprarealist) sau „figurație abstractizantă", „stilizare aluzivă" sau „abstracție lirică" (expresii preluate din sinteza Magdei Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, altminteri încetățenite în limbajul criticii de artă românești dinainte de 1989), desemna de fapt o expansiune și o dilatare a realismului sub incidență literară. O influență importantă a avut-o contactul lumii artistice cu cartea lui Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*, apărută în Franța în 1963. Pentru evoluția realismului (mai ales în pictură, dar și în celelalte medii tradiționale) a se vedea contribuții în revista *Arta* mai ales spre sfârșitul anilor '60, precum textele lui Titus Mocanu (de exemplu „Reflecții asupra realismului", în *Arta plastică*, nr. 10, 1966, pp. 25–27), Ion Pascadi, „Realul în artă", în *Arta plastică*, nr. 5, 1966, pp. 2–4, Octavian Barbosa, „Necesitate și realism", în *Arta plastică*, nr. 12, 1966, p. 30. Însă trebuie remarcat că acest demers de teoretizare a realismului, impus de contextul ideologic al perioadei, determinând o încercare fertilă de istoriografiere a evoluției imaginii figurative în arta universală, nu continuă în anii '80, când tipul de discurs pe marginea imaginii artistice se schimbă.

62 Ioana Vlasiu, Anii '20. „Realisme" și (post) avangardă în pictura românească, pp. 7–8. Rămâne de investigat în detaliu o genealogie similară pe care Magda Cârneci o schițează pentru revenirea la pictură în arta românească, o genealogie ai cărei termeni provizorii ar putea fi, de exemplu, „pictura ortodoxă interbelică", „realismul bizantin" al sfârșitului anilor '50, „‚pictura neo-folclorică' oficială din anii '70". A se vedea distincția pe care Magda Cârneci o operează între „realismul oficial" și „realismul experimental", exponent al acestuia din urmă fiind Ion Grigorescu cu pictura „realogramelor" din anii '70, în *Artele plastice în România 1945–1989*, pp. 87–89. „Realismul oficial" are puncte de tangență cu ceea ce aceeași autoare descrie ca fiind „*modernismul academizant*, îmblânzit, estetizat și acceptat de putere, așezat la mijlocul drumului între figurativ și abstracție, între supunere ideologică și libertate artistică – care va câștiga sufragiile celor mai mulți dintre artiști și se va impune ca ‚stilul colectiv' al anilor '70."

Cauza criticii în postmodernism

Din aceeași generație fac parte și criticii de artă care discută problematica postmodernă în arta vizuală în anii '80, Magda Cârneci, Adrian Guță, Călin Dan, cu toate că ei nu par interesați în epocă de promovarea unui sens generațional, colectiv, al profesiei lor.[63] Dar dacă răzbate totuși insinuarea sentimentului de apartenență la o vârstă, la o lume împărtășită de toți deopotrivă, acest sentiment al generației se face manifest tocmai atunci când criticii vorbesc despre confruntarea lor cu „problema postmodernă".[64] În această privință, atitudinea lor pare duală: atunci când scriu despre artiștii tineri congeneri de-ai lor, postmodernismul este întâmpinat de ei ca o noutate bine-venită, fecundă, benefică în practica artei, însă atunci când este adus în discuție ca un concept larg care comportă teoretizări, luări de poziții, opțiuni de metodologie, opinii informate despre semnificația și impactul lui, criticii de artă se arată sceptici și retractili. Cum s-a văzut, neoexpresionismul este o achiziție salutată în pictura românească și așezată imediat sub semnul unei schimbări de viziune care i se datorează postmodernismului, însă ceea ce declanșează această schimbare la o scară mai largă și mai profundă, la scara culturii, este privit cu o anumită neliniște. În critica de artă românească, postmodernismul practicii artistice este celebrat, dar în același timp el este dezaprobat, în unele cazuri chiar respins, ca paradigmă culturală. Încărcătura atitudinii cu care este primit conceptul, ca și cum ar fi vorba de o întâlnire între indivizi și o entitate generică în legătură cu care ei simt că se impune să construiască neîntârziat o grilă de receptare, un aparat de manevră, un instrumentar și un sistem de punți prin care să interacționeze cu ea, este frecvent emoțională. Admițând că cel mai bun mod de abordare a problemei în discurs este pieziș, prin ocol și tatonare progresive înainte de a o putea asuma frontal, se mărturisește totodată o teamă și chiar o „panică profundă, insidioasă, stârnită de un fenomen doar aparent controlabil, de necuprins". Reacția e de mărturisită stupoare, cauzând „un blocaj al ideilor" însoțit de „senzația îngrijorătoare că Textul nu poate cuprinde/explica/adânci Imaginea, o senzație autocritică și o stare de criză, fără soluție imediată": „Postmodernismul e o spaimă." Scepticismul față de postmodernism este față de o „premoniție catastrofică", dublată de „un sentiment al „mileniului" pe care criticul Călin Dan îl încearcă având în fața ochilor ceea ce el descrie ca fiind „mecanismul ezoteric al Ucenicului Vrăjitor" (un fel de descriere fabuloasă a postmodernismului ca personaj), care are iluzia demiurgică a stăpânirii unei dinamici supra-individuale ce îi conferă putere absolută de control asupra fenomenelor. Criza resimțită în acest mod s-ar manifesta la nivelul modelelor arhetipale despre care vorbesc Jung și Eliade.[65]

Acesta e cadrul de atitudine în care textele criticilor încep să interogheze natura însăși a criticii de artă, funcțiile și scopul ei, felul în care ea mânuiește limbajul și felul în care se raportează la ceea ce e trăit ca o iminență, criza postmodernă. Pe parcursul ultimilor ani dinainte de 1989, revista *Arta* publică o serie de texte preocupate de întrebarea „ce este critica de artă" și cine este acest personaj, criticul care o profesează. Neconsecvența faptului că postmodernismul apare la criticii de artă dual, aplaudat când e detectat în lucrări ale artiștilor, dar dezavuat cu o oarecare angoasă ca o iminență paradigmatică a culturii, are poate legătură cu faptul că postmodernismul pare luat în piept de mediul criticii de artă de unul singur. Singurii artiști vizuali care figurează în componența dosarului despre postmodernism din *Arta* în 1989 sunt Decebal Scriba și Mihai Sârbulescu și nu se înregistrează explicit, în mărturisiri și *statement*-uri de artist (cel puțin nu în paginile revistei *Arta*) apăsarea și stringența unei dileme similare în rândul artiștilor înșiși – postmodernismul pare la prima vedere o problematizare care îi privește acut doar pe comentatorii de artă, nu și pe artiști. Este realitatea pe care o constată, de altfel, în 1989 criticul literar Ion Bogdan Lefter, când declară în dosarul despre postmodernism al revistei *Arta* că, spre deosebire de colegii lor „plasticieni", „literații români au o bucurie și un necaz în plus: pentru ei postmodernismul există!"[66] Într-adevăr, postmodernismul în literatură este în anii '80 departe de a fi doar o „mișcare măruntă" printre atâtea altele, este o dezbatere „încărcată" și pasională, cu o miză reală în numele căreia au loc „luări de poziții și de ton" între critici și scriitori deopotrivă, cum luări de

---

Acest realism face și fundalul estetic pe care se va evidenția, prin contrast, „noua sensibilitate" de tip *bad painting* a picturii neoexpresioniste câțiva ani mai târziu. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, p. 91.

63 Magda Cârneci, Adrian, Guță și Călin Dan au terminat studiile de Istorie și Teorie a Artei la Institutul „Nicolae Grigorescu" din București, în promoția 1979.

64 Vorbind despre postmodernism, Călin Dan îl numește „fenomenul artistic al generației mele", în „Baia Mare – expoziția tineretului", în *Arta*, nr. 9, 1988, p. 2.

65 Călin Dan, Sentimentul insulei (I), p. 27.

66 Ion Bogdan Lefter, Privind dinspre literatură, o chestiune de accente, p. 29

poziții avuseseră loc și în privința clasicismului, romantismului sau modernismului în cultura română. Spre deosebire de această stare a lucrurilor în breasla oamenilor de litere, criticul literar constată reticența artei vizuale de a conceptualiza evoluția problematicii postmoderne în propriul ei teritoriu – cvasisimultană altminteri celei din literatură – unde „voința, efortul și voluptatea dezbaterilor teoretice nu se fac simțite ca în lumea literară”[67].

Spuneam că este posibil ca disconfortul cu care criticii de artă tatonează postmodernismul încercând să îi surprindă natura să aibă de-a face cu faptul că sunt singurii care întârzie asupra problemei sau care o recunosc ca atare: ei lasă impresia că problema îi vizează personal, în calitate de critici. În contextul discutat, „problema” postmodernă pare să se răsfrângă din planul mai general al culturii, al disciplinelor umaniste, direct asupra domeniului criticii de artă în sine, asupra condiției ei. Criticul ia asupra lui ceea ce postmodernismul degajă, disloca, problematizează în cultură. Ce se întâmplă este, într-o oarecare măsură, un ricoșeu al problematicii crizei valorilor dinspre literatură spre critica de artă, care în aceste condiții începe să își pună întrebări cu privire la ea însăși, să-și chestioneze puterea și eficacitatea ei în raport cu o mai nou schimbată condiție a imaginii.[68] Simțind nevoia sau datoria de a se legitima într-un context al crizei de care se simte afectată, prima presupoziție pe care critica de artă o avansează în legătură cu felul ei de a fi și în sprijinul unei redefiniri de sine este că există o complicitate între critic și situația în care evoluează, că profesia criticii de artă și noua condiție postmodernă împărtășesc trăsături care le determină să își dea una alteia mâna atunci când au de-a face cu istoria fenomenului artistic: „arta contemporană își elaborează cu frenezie propria ei istorie”, iar postmodernismul stă la originea situației actuale, în care critica de artă e „absolvită de la a mai face istoria în mers a artei”, ceea ce, privind lucrurile cu lentila sceptică redată mai devreme, este unul din „simptomele cele mai sigure ale unei stări anormale”. Critica se bucură de o situație confortabilă și avantajoasă acum, e permisivă și proteică precum arta postmodernă însăși. Faptul că e chemată să sistematizeze, dacă o poate face, „simultaneitatea magmatică postmodernistă”, o predispune la aceeași situație în care se regăsește întreaga cultură în postmodernism: jocul, hazardul, indeterminarea – întreg „infinitul posibil”.[69] Nu se mai poate decela între ceea ce dă naștere postmodernismului și ceea ce se naște din el, dacă nu cumva e pur și simplu vorba de o simbioză de natură între „spiritul postmodern” și „spiritul critic”.

În fața unei atare situații, un impuls de o a doua instanță al criticului de artă confruntat cu el însuși în postmodernism este de a căuta soluții ale crizei. Pe de o parte, „se pune problema unei revizuiri a *stării*

---

67 Ion Bogdan Lefter observă preferința pentru „denominațiile cuminți”, care reiau particulele neo- sau trans- pentru a explica un fenomen care ar avea nevoie de o mai mare temeritate conceptuală, dar își explică totodată rezerva și timiditatea conceptuală pe care o constată în câmpul artei vizuale ca un efect al reacției de sațietate față de „‚nominalismul’ care a făcut ravagii în artele plastice” sub forma acumulării de *isme* în istoria ei recentă. Ion Bogdan Lefter, Privind dinspre literatură, o chestiune de accente, pp. 30–31.

68 Există aici puncte de contact, dar nu de coincidență totală, între „criza” criticii de artă românești din anii '80 și tematica mult mai largă a crizei criticii în literatura artistică (este o linie de tangență parțială între cele două, similară apropierii dintre problematizarea picturii neoexpresioniste românești și tema mai largă a „morții picturii”). Criza criticii a fost tematizată mai ales în context nord-american începând din anii '80, în termenii dihotomiei atunci/acum: *atunci* stă pentru o epocă aurorală a criticii de artă, marcată de Clement Greenberg: vârsta *hard* a criticii de autoritate, solidă intelectual, care este deopotrivă o teorie a artei, profundă, analitică și amplu conceptualizată, cu caracter acut *judgmental*, evaluativ, derivat din convingerea că menirea criticii este să dea verdicte, să discearnă între ce e bun și ce e prost în materie de practică artistică. *Atunci*, critica de artă era câmpul activ al unei continue dezbateri intelectuale, se asumau și se apărau puncte de vedere, se luau poziții ferme. Critica de „atunci” era normativă, imprima curentul de bătaie a vântului în câmpul artei. Prin opoziție, *acum* ne aflăm într-o eră post-critică, simțită în aer odată cu anii '80, când se percepe cu claritate slăbirea, devitalizarea conștiinței critice, convingerea că timpul ei ca activitate culturală *forte* a trecut: iată o breaslă marginalizată, un sector cultural orfan, defavorizat, împins la o parte, ca dovadă că astăzi critica este iremediabil descriptivă, atenuată, „domesticită” și marginalizată de piața de artă și de instituția curatoriatului. În această discuție se remarcă opinia distinctă a istoricului de artă James Elkins, potrivit căruia criza criticii nu e un incident recent, nu e o criză de *acum*, în vreo legătură directă cu vreuna din paradigmele istorice care i-ar fi fost fatale, ci este o chestiune structurală, ține de natura criticii și îi este consubstanțială – critica de artă este o practică *soft*, nedefinibilă prin natura ei, aflată în criză încă de la naștere (secolul al XVIII-lea – nașterea criticii sub forma jurnalismului de opinie despre Salonul Academiei franceze). Critica e o sferă intelectuală lipsită funciarmente de un „acasă” academic, o practică cochetând cu metode, concepte, obsesii care nu-i aparțin, nu-i sunt proprii, „furate” fiind de la alte domenii și discipline; o practică văduvită din fașă de vreun posibil consens asupra definiției ei pe care să-l dea cei care o profesează, o practică care nu-și este sieși obiect de studiu. Critica actuală este masiv produsă și masiv ignorată, ubicuă, dar invizibilă, un discurs inflaționar, dar inutil, ineficace – cu atât mai sincer în a devoala adevărata situație a criticii de artă dintotdeauna. Problematizarea criticii de artă românești sub semnul crizei se face sub impactul discuției despre postmodernism, însă tonul ei pare uneori apropiat și afin poziției lui Elkins. Pentru criza criticii, a se vedea: James Elkins, Michael Newman (ed.), *The State of Art Criticism*, New York and London, Routledge, 2007; James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago, University of Chicago Press, 2003; George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller, Helen Molesworth, „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism”, în *October*, vol. 100, *Obsolescence*, primăvara 2002.

69 Călin Dan, Sentimentul insulei (II), p. 27.

critice, căci nu metodologia, ci psihologia acestui domeniu are nevoie de un plus de luciditate, de un alt dinamism"[70]; pe de alta, ceea ce se poate întreprinde este o sistematică revizuire a felului în care criticul și-a definit practica în ochii artiștilor despre care scrie. Potrivit acestei din urmă strategii, conduita e opusă: în loc să se abandoneze marasmului postmodern, confruntat cu o lume a artei în care imaginea „se moleșește" devenind o întruchipare aleatorie a „infinitului posibil", criticul se repliază și ridică problema „tare" a redefinirii de sine. Dacă arta se pierde, criticul se recâștigă pe sine în postmodernism; în entropia generală critica rămâne, sau ar trebui să rămână pentru a se salva, ferm ancorată.

Împotriva clișeului care îl expune unui irezolvabil statut de exterioritate față de artă, într-un text paradigmatic pe această temă, Andrei Pleșu prescrie criticului care crede despre sine, după cum o cred și ceilalți, că e cineva care vorbește (din exterior) despre ceea ce, de fapt, nu știe să facă (din interior, „dinăuntrul" artei), un cu totul alt rol și o altă definiție. Într-adevăr, criticul de artă care își practică profesia „în consonanță cu misiunea sa", „vorbește *dinafară* despre *interioritatea* operei"; critica de artă este „un mod de a vorbi despre cum se vede lumea lui *în* dinafară".[71] Tematica pe care o atinge redefinirea profesiei critice în acest mod este mult mai vechea mitologie hrănită în mediul artistic autohton, dar nu numai, în jurul criticului ca fiind fundamental exterior, *outsider* fenomenului despre care e chemat totuși să se pronunțe. Criticul steril, parazitar, comentator superfluu al artei este o imagine culturală de care istoria criticii s-a lăsat contaminată și tocmai de aceea postmodernismul, readucând la suprafață deloc recentele neajunsuri ale felului în care criticul și-a definit propriul rol cultural față de lumea artiștilor și față de public, oferă criticii poate cel mai bun prilej acum de a le rediscuta. Văzută astfel, critica denotă aceeași „nevoie acută de problematizare" pe care postmodernismul nu face decât să o suscite; poziția *hard*, profund interogativă, „existențială", invocată când vorbeam despre diferențele de viziune și atitudine față de postmodernism, așa cum le scotea la lumină dosarul din 1989 al revistei *Arta*, poate fi înțeleasă ca fiind același prilej și pretext pe care le dă postmodernismul de a reafirma și reactiva valorile modernismului, a cărui criză o instanțiază. Postmodernismul le-a servit criticilor de artă din anii '80 o problematică și o terminologie utile pentru încadrarea fenomenului artistic contemporan lor, oferindu-le, cum s-a spus, iluzia temporară că numind-o, „problema postmodernă" este astfel explicată. Cea mai la îndemână semnificație a complicității discursului critic cu un sentiment specific postmodern al timpului ar putea fi simplul fapt, relevat mai devreme, că postmodernismul apare ca problemă și mediu de reflecție atunci când istoria pare să se închidă – e simptomatologia ultimei perioade comuniste, ultimii ani ai regimului lui Nicolae Ceaușescu. Duritatea, precaritatea și deteriorarea vieții sociale și profesionale, de care a fost marcată profund întreaga generație de artiști și critici români, era felul în care declinul valorilor, a narațiunilor progresului, a „optimismului" modernist se oglindea în noua dimensiune a timpului și a istoriei în cheie postmodernă. Relativizarea, deconstrucția și declinul vechilor valori, pe care postmodernismul le „cauzase", era o fidelă răsfrângere culturală a experienței interioare trăite de ei și de mulți alții în comunismul ultimilor ani dinainte de 1989, și acesta ar fi sensul elementar, umoral, al problematicii postmoderne tratate aici.[72]

---

70 Călin Dan, Baia Mare – expoziția tineretului, p. 2.

71 Andrei Pleșu, „Preliminarii la o fenomenologie a dialogului dintre artist și critic", în *Arta*, nr. 7, 1986, p. 37.

72 Călin Dan, „Eseul. Note despre criza postmodernă", în dosarul „Postmodernismul", în *Arta*, nr. 2, 1989, pp. 31–32. În același sens, deși calificat drept criticul postmodern prin excelență, criticul Mihai Drișcu a fost portretizat și într-o lumină care îl opune postmodernismului: ca un spirit care se distinge prin „robustețea a umorului", „sănătatea morală" și încrederea în „funcția morfeică a discursului", atât de diferite de „modelul postmodern" al „inteligenței-juvenile-cu orice-preț – teribilistă, gratuită și ușor isterică în dorința de a șoca". Dar ce îl recomandă cel mai mult pe Mihai Drișcu este practica eseului. Farmecul acestei forme de complicitate a criticii de artă atât cu postmodernismul, cât și cu literatura, eseul, este că le poate trăda pe ambele, sau cel puțin poate stabili o relație de tensiune cu ele în interstițiile căreia să se strecoare o altă complicitate: cu sentimentul timpului. Înțeles și practicat ca o scriitură ce slujește căutării unui stil propriu – prin chiar actul de a scrie –, ca o formă de discurs a cărei menire însăși este cucerirea unui teritoriu propriu de reflecție, ca o practică intelectuală debarasată de serioasele implicații epistemologice, nefiind prin asta mai puțin punerea la lucru a unei forme specifice de cunoaștere, eseul poate fi o manifestare discursivă a temporalității culturale, o gestionare a memoriei culturale sau o temporalizare literară a culturii. În acest sens, articolele semnate de Mihai Drișcu în rubrica cu titlul „Carnet de critic" din revista *Arta* (reunite postum în volumul *Carnet de critic*, București, ARTa, 1993) au fost considerate de Călin Dan exemple de scriere tipic postmodernă, care exhibă „trăirea eseistică a artei" în „timpul" cultural postmodern. Vezi Călin Dan, Eseul. Note despre criza postmodernă, pp. 33, 40, și „Glorie celui fără nume", textul care încheie volumul *Carnet de critic*, pp. 167–173. Pentru relația eseului cu dimensiunea timpului, a se vedea și Marielle Macé, „L'essai littéraire, devant le temps", în *Cahiers de Narratologie*, nr. 14, 2008. Disponibil la: https://narratologie.revues.org/499#tocto1n6.

„Noi (nu) suntem Europa”. Identitate națională și artă în România regimului Ceaușescu

Veda Popovici

> Leonardo da Vinci spunea legat tocmai de asta, că, atunci când poți să bei apa din izvor, să nu mergi la ulcior. Oare izvoarele munților noștri limpezi nu pot să-i adape și pe aceștia care se uită la Occident? Oare strămoșii și părinții lor nu din izvoarele acestea s-au adăpat când i-au făcut? Obligația lor este să bea din același izvor ca părinții, ca strămoșii lor, să nu fugă spre alte izvoare sau la alte ulcioare, chiar dacă sunt poleite.
> Nicolae Ceaușescu[1]

Gloria unei epoci

Conducătorul Republicii Socialiste România, Nicolae Ceaușescu, se adresa deseori direct intelectualilor vremii sale. Fie la conferințele anuale ale Uniunii Scriitorilor sau Artiștilor Plastici, fie la diverse evenimente oficiale, Secretarul General interpela intelectualitatea pentru a o convinge sau constrânge să-i urmeze noua viziune naționalistă, ce trebuia să unească proiectul politic cu cel cultural în același scop: controlarea eficientă și totală a modului în care este definită națiunea.

Citatul de mai sus este tipic pentru un astfel de discurs; nimic nou și nimic aparte în metafora izvorului strămoșilor. Producătorii culturali sunt chemați să se îndepărteze de modelele occidentale, străine și să își caute sursele de inspirație în cultura locală, *românească*. Probabil că pentru cei mai mulți cercetători citatul ilustrează dinamica de putere dintre aparatul politic și intelectuali: presiunea subordonării și controlul libertății de creație exercitate de un regim politic opresiv și ilegitim. Punctul nostru de vedere este oarecum diferit. Ce ne atrage nouă atenția este recursul la Leonardo da Vinci, un reper canonic fundamental pentru istoria artei occidentale. Vedem aici, dincolo de impunerea propriului program, un apel la o sensibilitate comună puterii și intelectualității: dorința recunoașterii, a producerii unor repere politice și culturale într-atât de glorioase, încât să stea alături de istoria normativă occidentală. Altfel spus, referința lui Ceaușescu la marile vremuri ale Renașterii europene trimite la o larg răspândită ambiție în rândul producătorilor culturali: aceea de a crea opere pe măsura canonului occidental, astfel încât cultura românească să ocupe un loc în acest canon. În fața acestei dorințe, Ceaușescu dă următorul răspuns: măreția poate fi atinsă atât timp cât producătorii culturali se întorc la sursele tematice și stilistice locale. Căci conform noii viziuni a regimului, epoca Ceaușescu trebuia să fie una glorioasă, ori gloria adevărată se obține (și) prin produse culturale cât mai originale, cât mai fidele spiritul autentic al națiunii.

Linia impusă de putere va fi, în decadele opt și nouă, acceptată de unii și contestată de alții. Atât reacțiile primilor, cât și ale celor ce vor adopta viziuni alternative ale identității naționale vor răspunde toate, deși în moduri diferite, aspirației integrării în canoanele culturii occidentale. Direcția impusă de regim va declanșa dezbateri intense, în care grupuri diverse de artiști, scriitori, critici, istorici de artă, istorici literari vor intra într-o competiție pentru resurse și legitimitate, creând o varietate de narațiuni ale identității naționale ce au toate în comun urgența *afirmării națiunii în cadrul modernității occidentale*.

În contextul cercetării „socialismului real” din Europa de Est și al analizelor istoriilor intelectuale, tendința dominantă este de a trasa fie istorii „bune”, anti-comuniste, disidente, fie „rele”, de colaborare și compromis.[2] Ambiția noastră este de a evita asemenea dihotomii prin chestionarea a ceea ce această grilă de lucru etică înseamnă în termeni de artă și politică, reprezentare și legitimare. Încercând să înțelegem termenii de negociere în crearea identității colective, aspirăm spre o deconstruire a mecanismelor ce continuă să funcționeze puternic și astăzi.

---

1 Nicolae Ceaușescu, *Arta și literatura*, București, Editura Politică, 1984, p. 86.

2 Pentru o privire critică asupra istoriografiei regimurilor comuniste și socialiste reale în postcomunism vezi: Sorin Antohi, Balázs Trencsényi, Péter Apor (ed.), *Narratives Unbound: Historical studies in post-communist Eastern Europe*, Budapesta, Central European University Press, 2007.

Istoriografia ce studiază producția artistică din timpul regimului Ceaușescu cuprinde autoare și autori care au fost martori și chiar participanți, în anumite intervale ale perioadei studiate. Magda Cârneci, Adrian Guță, Alexandra Titu și Ileana Pintilie[3] sunt unele dintre numele importante ce compun această categorie. Concentrându-se pe diversitatea formală a producției artistice și propunând concepte ce definesc dinamica de putere în relație cu normele lansate de regim („alternativul" lui Adrian Guță și „experimentalul" Alexandrei Titu), aceștia găsesc numeroase teritorii comune, ce ne oferă azi o perspectivă coerentă asupra epocii. Un astfel de punct comun este importanța ralierii la valorile artistice europene sau sincronizarea cu Occidentul, percepută la cele mai relevante dintre grupurile și artiștii studiați. Această dorință este considerată centrală pentru sfera scenelor culturale alternative, adică a celor ce se distanțează net de politicile oficiale.

Alexandra Titu identifică o trăsătură definitorie a celei de-a doua jumătăți a secolului XX: „conflictul" între lumea occidentală, euro-atlantică, și cea „dominată de tensiunile ce au dus la dezagregarea vechiului sistem colonial"[4]. În acest context, Titu consideră că celor mai importanți artiști est-europeni ai celei de-a doua jumătăți a secolului XX le este comună „o puternică nostalgie a europocentrismului, din care majoritatea celor din țările cedate politic Estului european se simt excluși, printr-un accident – sau, mai precis, printr-o catastrofă istorică"[5]. Ceea ce Titu numește „nostalgie a europocentrismului" înțelegem ca un dor sau mai precis o dorință de apartenență la Europa și urgența recunoașterii acestei apartenențe. Această dorință își găsește expresia în ralierea la „actualitatea culturii universale europene", complementară fiindu-i o reinventare a tradiției, o „recuperare a valorilor tradiționale"[6]. Astfel ia naștere în contextul Europei de Est o cultură paralelă cu un caracter elitist.[7] Pentru aceste scene culturale, Cortina de Fier este „cortina decalajului, accentuând un complex al provinciei, marcând distanțe care trebuie parcurse sau sărite pentru a putea atinge obiectivul integrării"[8]. Experimentalismul, trăsătura centrală a artei avangardiste în contextul românesc, este identificat ca o „strategie a integrării"[9], dând măsura, deja din anii '60, a eforturilor re-europenizării, în atmosfera generală – conform lui Titu – în care „întreaga zonă de Est trăiește sentimentul acut al amputării din evoluția firească a unei istorii europene"[10].

Adrian Guță propune conceptul de „alternativ" ca fiind mai potrivit decât cel de „experimental" pentru a caracteriza viziunea comună din cadrul diverselor scene artistice de a comunica și a se ralia producțiilor occidentale. Autorul observă că în cadrul acestei direcții efortul central al sincronizării s-a constituit și printr-o reafirmare a ideii de specific național. Adrian Guță consideră că producția culturală din anii '80 de acest tip, orientată către un efort de sincronizare, este în mod forțat încadrată de cercetătoarea americană Katherine Verdery în seria ipostazierilor ideologiei naționale. Din punctul lui de vedere, acest tip de producție culturală constituie o „formă în sine a revitalizării spiritualității românești a timpului, de menținere a sa în circuitul internațional"[11]. În același timp, crede autorul, narațiunile despre identitatea națională dezvoltate în cadrul acestei tendințe sunt într-un raport de complementaritate – și nu de subordonare – față de imperativele politice ale regimului în privința românității. Producția culturală și artistică cu un declarat efort sincronist creează propriul limbaj pentru a vorbi despre specificul românesc astfel încât să evite deturnarea lui de către regim.[12]

Magda Cârneci reflectează asupra naturii decalajului și consideră regimurile socialiste ca fiind direct responsabile pentru acesta. Regimurile socialiste sunt văzute ca fiind impuse de forțe externe și ca întrerupând cursul „natural" de dezvoltare a regiunii. În contextul artei, întreruperea cursului natural al artei moderne, occidentale, este efectul eliminării de pe harta scenei globale de artă operată

---

3 Magda Cârneci, *Artele plastice în România, 1945–1989*, Meridiane, București, 2000; Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Meridiane, 2003; Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Paralela 45, 2008.

4 Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească*, p. 42.

5 *Ibidem*, p. 43.

6 *Ibidem*, p. 53.

7 *Ibidem*, p. 52.

8 *Ibidem*, p. 53.

9 *Ibidem*, p. 61.

10 *Ibidem*, p. 67.

11 Adrian Guță, *Generația '80*, p. 50.

12 *Ibidem*, p. 51.

de regim.[13] Prin această narațiune, stranietatea regimurilor politice cu începere din 1945, stranietate cel mai bine exprimată prin „mini-revoluția culturală asiatică”, este intim legată de decalajul față de mult-doritul Occident. Tocmai această stranietate a regimurilor politice este cea la care se referă subtil Octavian Paler, când cheamă artiștii să lupte cu „barbarismul”[14]. A proteja ceea ce este european în identitatea românească pare a fi cea mai importantă sarcină a producătorului cultural.

Ieșind din sfera cercetării producției artistice a decadelor opt și nouă, observăm că pentru istoricii și politologii post-comuniști înțelegerea mecanismelor de implementare și legitimare a direcției naționaliste a regimului Ceaușescu constituie una din temele majore. De la școala anti-comunistă reprezentată de Vladimir Tismăneanu până la abordări mai flexibile, ca cele ale lui Daniel Barbu sau Emanuel Copilaș[15], cercetătorii cad de acord cu privire la premisele reorientării naționaliste a regimului Ceaușescu. Acesta debutează spectaculos prin luarea unei poziții în sprijinul Republicii Cehoslovacia în timpul invaziei sovietice de la Praga, în 1968. Pornind de la afirmarea independenței față de Uniunea Sovietică și pe măsură ce își dezvoltă și precizează pozițiile, regimul duce ideile de suveranitate și independență națională afirmate inițial către o dimensiune naționalistă. Începând cu anii '70, pe fundalul sprijinului național și internațional ca urmare a reacției față de evenimentele de la Praga, Ceaușescu lansează o transformare în direcție naționalistă a ideologiei și politicilor oficiale ale Partidului. Însă pentru ca o asemenea transformare să ducă la o acceptare în societate, sprijinul elitei politice și controlul exercitat de Securitate nu sunt de ajuns. Aici, de regulă, abordările cercetătorilor se despart. Abordarea dominantă în studiile istoricilor[16] este cea conform căreia regimul Ceaușescu apelează la schimbarea naționalistă în virtutea viciilor interne ale ideologiei marxist-leniniste, dar – pe de altă parte, în mod deliberat – pentru a motiva controlul și manipularea unor intelectuali și a producției culturale, control necesar pentru a stopa tendințele disidente ce prind contur în perioada precedentă, cea a liberalizării. O abordare diferită și în același timp controversată este oferită de Katherine Verdery în volumul său *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*[17]. Conform acesteia, proiectul Națiunii ar fi un proiect comun, autorizat de Statul-Partid și împărtășit de elita intelectuală. Cu alte cuvinte, schimbarea naționalistă s-a produs din inițiativa puterii, însă pe fondul unei înclinații istorice a păturii intelectuale de a acorda importanță căutării specificului național. Apoi, complexitatea discursurilor cu privire la *ce este Națiunea?* dezvoltate în decadele opt și nouă este datorată în cea mai mare măsură preocupărilor autentice ale unor grupuri variate de intelectuali și eforturilor lor constante de a oferi răspunsuri cât mai plauzibile.

Abordarea lui Verdery este una sociologică, aparținând unei direcții critice în studiile despre naționalism ce pune accentul pe capacitatea naționalismului de a reveni constant în societățile contemporane, și nu îl tratează ca pe o formă de organizare socio-politică depășită. Naționalismul este considerat nu ca o ideologie, ci ca discurs[18], adică un set practici, concepte, vocabulare și ritualuri ce structurează

---

13 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 248.

14 Octavian Paler, „Estetică și Politică”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1–2, ianuarie–februarie 1987, p. 22.

15 Vezi Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (ed.), *Raport Final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste, București, Humanitas, 2007 și Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate: o istorie politică a comunismului românesc*, Iași, Polirom, 2005. Alte două volume relevante în cercetarea de față sunt Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, București, Curtea Veche, 2005 și Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965–1974*, București, Humanitas, 2014. Pentru critica acestei școli vezi în special Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, Ovidiu Țichindeleanu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, București și Chișinău, Cartier, 2008; Adrian T. Sîrbu, Alexandru Polgar (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2009. Dintre textele lui Daniel Barbu menționăm: „Destinul colectiv, servitutea involuntară, nefericirea totalitară: trei mituri ale comunismului românesc”, în Lucian Boia (coord.), *Miturile comunismului*, București, Nemira, 1998, pp. 175–198; „O istorie naturală a comunismului românesc”, în *Iluzia anticomunismului*, pp. 71–104. O alternativă la discursul anti-comunist găsim și la Emanuel Copilaș, *Națiunea socialistă. Politica identității în epoca de aur*, Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, Iași, Polirom, 2015.

16 Vezi mai pe larg în Cristian Vasile, *Viața intelectuală*, pp. 21–23.

17 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona și Sorin Antohi, București, Humanitas, 1994. Ediția originală a apărut sub titlul *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, Los Angeles, University of California Press, 1991. Pentru mai multe despre analiza lui Verdery privind regimurile socialiste și comuniste din Europa de Est, vezi Katherine Verdery, *What Was Socialism and What Comes Next?*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1996 și ediția în limba română, *Socialismul. Ce a fost și ce urmează*, traducere de Mihai Stroe și Iustin Codreanu, Iași, Editura Institutului European, 2003.

18 Pentru abordarea discursivă în studiile despre naționalism vezi Umut Özkırımlı, *Theories of Nationalism. A Critical Introduction*, ediția a doua, London, Palgrave Macmillan, 2010 (2000), pp. 169–199 în general și Katherine Verdery, „Whither Nation or Nationalism?”,

relațiile sociale și expresiile lor. Astfel este evitată și capcana clasică a dihotomiei naționalismului bun și a celui rău, în care un tip de naționalism considerat benefic este întotdeauna localizat în Europa occidentală și un altul, malefic, în Estul Europei și Sudul Global.

Pornind de la cercetarea lui Verdery, ne-am concentrat pe o analiză discursivă, urmărind nu atât producția artistică în sine, cât suportul textual care se țese în jurul acesteia. Am analizat astfel texte curatoriale ale expozițiilor, descrieri ale conceptelor lucrărilor datorate autorilor lor, cronici ale expozițiilor, texte scrise de artiști, scriitori, critici și istorici despre o producție de artă anume și despre artă în general, analize istorice și narațiuni eseistice cu privire la arta din trecut. Sursele primare folosite sunt un corpus vast de volume despre artă (antologii de articole, volume personale etc.), presă (de la revistele de specialitate *Arta* și *Secolul 20* până la popularele *Flacăra* și *Săptămâna*), cataloage de expoziții și alte surse. În această ultimă categorie intră și consultarea arhivei Radio Europa Liberă (Radio Free Europe sau RFE)[19] din cadrul bibliotecii și arhivei Open Society din Budapesta.

Această abordare metodologică, ce așază analiza discursivă în centrul demersului nostru, are ca efect plasarea în plan secundar a producției artistice propriu-zise. Neînglobând, așadar, o analiză formală a lucrărilor de artă, abordarea conține riscul pierderii din vedere a unor importante dezvoltări artistice ce marchează perioada și ce nu se încadrează într-o direcție de afirmare a specificului național. Din acest motiv, se impune observația că analiza de față nu are pretenția de a fi exhaustivă sau de a promova această interpretare ca una ce ar trebui să devină dominantă în cercetarea epocii. Considerăm că analize formale ale producției artistice, ce pot pune în valoare genealogii artistice și intelectuale diferite de cele schițate aici, pot fi în același timp valide, împreună cu propunerea noastră. Credem, mai degrabă, că presiunea definirii specificului național și a înțelegerii rolului națiunii române în lume este o tensiune recurentă, ce a marcat pe alocuri în mod fundamental, iar pe alocuri aproape deloc atât producția artistică, cât și lumile artistice sub aspectele lor sociale.

Co-proiectul națiunii și cele două mari direcții intelectuale

Situația economică precară a decadei nouă este fundalul pe care sunt purtate marile dezbateri ale sferei intelectuale. În această atmosferă se creionează mai clar cele două direcții intelectuale, identificate de Magda Cârneci ca reprezentând două modele majore ce au marcat cultura românească. Cercetătoarea se referă la un trop major în cultura românească: tensiunea dintre autohtonism și europenism. Acest trop este identificat și ca un conflict dintre două genealogii intelectuale – una tradiționalistă și cealaltă modernistă – și ca o concurență dintre două modele culturale diferite: autohtonist și pro-occidental. În această confruntare, regimul va opta pentru primul model, ceea ce duce la plasarea implicită a celuilalt model în sfera „alternativului". Anii '80 vor vedea intensificarea dezbaterilor asupra identității naționale – miza centrală a tensiunilor dintre diverșii reprezentanți ai celor două modele – generând ceea ce Cârneci calífică drept „o tensiune fondatoare"[20].

Analiza Katherinei Verdery plasează relația intelectualilor cu puterea în centrul strategiei de legitimare a regimului. Ea identifică intelectualii ca ocupanți temporari ai unei poziții privilegiate în formarea și transmiterea discursurilor și deci, ca având un rol-cheie în constituirea mijloacelor prin care societatea este proiectată de membrii săi în modelarea subiectivității umane.[21] Posibilitatea realizării marelui proiect național al regimului trebuia să întâlnească în sfera intelectuală un anumit grad de recunoaștere a rolului său prescris, așa încât succesul ideologiei propuse de Statul-Partid depindea de adânca rezonanță pe care aceste idei o aveau în pătura intelectualilor.

Discursul despre națiune devine treptat mijlocul prin care intelectualii își trasează diferențele de grup și stabilesc ierarhii în cadrul sferei lor profesionale. Astfel se va dezvolta o competiție pentru legitimare ce va împinge diverșii participanți la proiectul național să dezvolte tipuri diferite de argumente ce le sprijină pozițiile. Competiția efectivă urmărea să stabilească cine este cel mai legitim în a pretinde cunoașterea și înțelegerea „adevăratei specificități românești", iar conflictul se va cristaliza în stabilirea

în Gopal Balakrishnan (ed.), *Mapping the Nation*, London, Verso, 1996, în special pp. 226–235.

19 Această sursă este alcătuită, în cea mai mare parte a sa, din rapoartele aproape săptămânale ale redactorilor RFE despre situația politicii și culturii din contextul românesc. Rapoartele de Situație pe România (în original, Romania Situation Reports sau RSR, cum ne vom referi la ele în note), texte scurte și concise, scrise pe baza analizei presei locale, s-au dovedit extrem de utile în conturarea unei panorame coerente cu privire la dezbaterile și temele cele mai importante pe scenele culturale la un moment dat.

20 Magda Cârneci, *Artele plastice*, pp. 119–120.

21 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 37.

naturii acestei esențe. Intelectualii se vor plasa pe poziții care, chiar dacă aparent aflate în conflict, sunt alături în efortul comun al exprimării și ilustrării adevăratei naturi românești. Acest efort are mereu potențialul de a „reproduce sistemul" și stabilește un domeniu al consensului în ceea ce privește importanța identității naționale"[22]. Cercetarea lui Verdery arată că „intelectualii români, pe măsură ce produc cultură, construiesc câmpuri discursive despre Națiune relevante politic, reproducând astfel cu timpul ideologia națională"[23]. În felul acesta, înscenarea națiunii și legitimarea unei subiectivități ficționale este construită ca o co-producție, un co-proiect.

Panorama sociologică a acestor două tabere creionată de Katherine Verdery poate fi rezumată după cum urmează: pornind de la distincția dintre regim politic și intelectualitate, între sfera politică și sfera intelectuală există o relație specifică, bazată pe un cadru instituțional de control și o condiționare materială ce produce marginalizare sau atenție în spațiul public. În cadrul sferei intelectuale se conturează, conform terminologiei lui Verdery, două tabere – două mari direcții ideologice ce reunesc persoane concrete și care se definesc printr-o dinamică de conflict – tabăra indigenistă și tabăra pro-occidentalistă, structuri transversale ce aduc laolaltă reprezentanți din diferite scene intelectuale[24].

Pornind de la taxonomia folosită de Verdery, dezvoltăm, la rândul nostru, o terminologie cu o utilitate specifică perspectivei metodologice din acest text. Apelând la versiunea originară, în limba engleză, a volumului lui Verdery, găsim termenul *indigeniști* ca fiind corespondentul lui „indigenists"[25]. Considerăm că o traducere mai potrivită este termenul de autohtoniști – făcând astfel apel la genealogia intelectuală tradiționalistă de sfârșit de secol XIX și început de secol XX și ajungând până în interbelic[26]. În cadrul acestei genealogii, autohtonismul se referă la necesitatea păstrării unei referințe locale, autohtone, indiferent de subiectul abordat, și a dezvoltării unor cadre de analiză ce derivă din specificul local. El se referă, de asemenea, la refuzul ingerințelor occidentale sau suspiciunea față de ele. Apoi, pentru pro-occidentaliști găsim „westernizers" și „pro-Western"[27]. Termenii echivalenți în românește, „occidentalism" și „pro-occidentali"; deși traduceri corecte, ele pierd într-o oarecare măsură perspectiva istorică, de genealogie intelectuală locală.

Întorcându-ne la volumul originar al lui Verdery, vedem că în secțiunea de glosar termenul „pro-Europeanism" apare ca o categorie analitică importantă, fiindu-i dedicate numeroase referințe. Cu toate acestea, termenul ca atare se regăsește prea puțin în text. Pentru Verdery, în mod evident, „Westernizers" este echivalat cu „pro-Europeanists". Direcția pro-Europa este marcată de Verdery la începutul lucrării ca fiind fundamentală pentru dezbaterile despre identitate națională încă de la sfârșitul secolului XIX. Căutând în epocă, găsim o bogată familie de derivate lexicale din familia termenului Europa, toate desemnând această afinitate intelectuală. De remarcat este utilizarea termenului „europenism" în mod explicit de către Mihai Ralea și desemnând necesitatea adoptării unei modelări societale – culturală, politică și economică – conform normelor și modelelor occidentale[28]. În timpul regimului Ceaușescu, pentru intelectualii aflați în aria de influență directă a regimului, folosirea unei asemenea auto-definiri ar fi fost riscantă, în timp ce în terminologia folosită în rapoartele Radio Europa Liberă,

---

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, pp. 122–140. Numim scenă intelectuală un agregat de reprezentanți ce sunt experți într-un anumit domeniu și stăpânesc cunoașterea specifică domeniului, ce beneficiază de propriile mijloace de expresie și infrastructură – aflate într-o relativă autonomie – și au o vizibilitate publică. Scenele intelectuale marcante ale regimului Ceaușescu au fost cea a artelor vizuale (sau plastice), teatrului, filmului, filosofiei, istoriei și literaturii. Existau însă diferențe importante între ele: scena literară, de pildă, era cea mai vizibilă public, având și un apel popular semnificativ, în timp ce scena filosofiei se bucura de o popularitate mai scăzută, însă beneficia de un capital simbolic mare. În cadrul fiecărei scene însă, taberele au și un rol de împărțire a membrilor, rezultând uneori în grupuri intelectuale ce aparțin atât aceleiași tabere, cât și aceleiași scene. Grupurile sunt formate din intelectuali ce au anumite afinități comune, ce țin de: crez artistic sau estetic, afiliere ideologică și, de foarte multe ori, socializare (prietenii și relații sociale). Grupurile funcționează astfel încât se sprijină reciproc profesional și social. Este foarte important de menționat că scenele intelectuale nu pot fi epuizate printr-o analiză a celor două tabere intelectuale și nici printr-o împărțire în grupuri, pornind de la afinități. În cadrul fiecărei scene se află personaje ce nu aderă la niciuna dintre tabere și care nu se vor agrega în niciun grup.

25 Katherine Verdery, *National Ideology*, p. 142, pp. 125–127.

26 Pentru o sinteză a acestor genealogii vezi Victor Rizescu, „Ideologii și istorii conflictuale: tradiții românești și est-europene", în Victor Rizescu (coord.), *Ideologii românești și est-europene*, București, Editura Cuvântul, 2008, pp. 5–26.

27 *Ibidem*, p. 142.

28 „Începând a fi buni europeni, vom sfârși prin a fi buni români. Românismul se învață prin europenism. Așa a fost în trecut, așa e și astăzi." Vezi Mihai Ralea, „Precizări", în *Kalende*, 1, 3–4, 1929, apud Mihai Ralea, *Scrieri*, București, Minerva, 1989, p. 180.

găsim echivalarea cu „liberal”[29] și „critic”[30]. După 1989 are loc o revenire a termenului „europenism”, atât în sfera intelectuală, cât și în cea politică, cu sensul originar identificat de Ralea. Răspândirea sa este atât de mare, încât el este inclus în DEX. În plus, de importanță mare pentru cercetarea de față este faptul că două dintre principalele voci ale istoriografiei artistice post-89, Alexandra Titu și Magda Cârneci, folosesc termenii autohtonist/europenist pentru a defini direcțiile culturale ale sferei intelectuale în perioada Ceaușescu[31]. Preluându-le opțiunea, considerăm că ea trimite cel mai bine la legăturile cu genealogiile intelectuale și indică o miză centrală a dezbaterilor despre identitatea națională din epocă: raportarea cea mai bună – în termeni de demnitate, libertate, autonomie, recunoaștere etc. – a culturii românești în fața hegemoniei culturale a modernității occidentale.

Tabăra autohtonistă este alcătuită din voci care plasează producția culturală locală, indigenă, pe un loc privilegiat. Cea de-a doua tabără desemnează reprezentanții unei orientări care valorizează o producție culturală creată în efortul dialogului cu cultura occidentală. Reflectând o tensiune între valorile „locale” și cele ale „universalității”, cele două tabere caută autenticitatea românească – autohtoniștii fiind în căutarea unei autenticități care este radical unică, în timp ce europeniștii sunt pentru o autenticitate ce este parte din valorile universale.

Tabăra autohtonistă a câștigat vizibilitate odată cu publicarea „Protocronismului românesc” de Edgar Papu în 1974[32]. Ceea ce până atunci erau idei dispersate și limitate la un cadru colegial, s-a dezvoltat, odată cu apariția „Protocronismului românesc”, într-o adevărată mișcare. Conceptul de protocronism afirmă întâietatea istorică și culturală a națiunii (române, în acest caz[33]) în variate domenii ale culturii. Aceasta este o strategie prin care, retroactiv, cercetătorii contemporani acordă semnificație universală și valoare unor fapte istorice și unor producții culturale asociate națiunii române[34]. Evenimente cum ar fi, spre exemplu, răscoala țărănească sau scrieri ale unui domnitor medieval anticipează cu un secol lupta pentru independență națională a altor popoare sau – în altă cheie – anunță romantismul, devenind, astfel, manifestări ale geniului *ființei naționale românești*.

Discursul pe care scriitorii, artiștii, istoricii, etnografii acestui grup îl conturează se va consolida treptat în anii ’70, devenind foarte vizibil în sfera publică, acest lucru fiind posibil mai ales datorită sprijinului acordat de aparatul de stat. Argumentul discursului autohtonist pentru îndreptarea atenției intelectualilor prioritar către specificul național, istorie și folclor se potrivește perfect direcției ideologice propuse de regim, direcție bazată pe independență, suveranitate, autarhie economică și subordonarea producției culturale prerogativelor Statului-Partid. Relația dintre cultura românească și Occident sau Europa pe care autohtoniștii o promovau era foarte asemănătoare cu cea dorită de regim. Articulată dintr-o perspectivă defensivă împotriva hegemoniei culturale occidentale, această relație se întemeiază, din perspectiva lor, pe ideea independenței culturii române față de cea occidentală, de unde decurge convingerea conform căreia cultura română nu are „nevoie” să facă referințe la canonul stabilit de puterile străine. Pentru autohtoniști, doar astfel, ignorând regulile și valorile promovate de Occident, poate cultura română câștiga o poziție de putere pe plan geopolitic în cultură.

Pentru tabăra europenistă orientarea naționalistă a însemnat exact opusul. Prin reabilitarea unor figuri importante pentru genealogia intelectuală a acestui grup în perioada liberalizării, împreună cu prioritatea acordată producției locale, începând mai ales cu anii ’70, tradițiile culturale locale, dar de inspirație occidentală, pot fi recuperate. Pentru această tabără, miza dezbaterii cu privire la identitatea

---

29 Vezi, de exemplu, RSR, nr. 28, 1 iunie 1977, pp. 9–13.

30 Vezi, de exemplu, RSR, nr. 16, 22 august 1982, p. 17.

31 Vezi, de exemplu: „europenism definit în termenii civilizației, dreptului și culturii, ca spațiu al democrației, progresului tehnologic și libertății teoretice”, în Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească*, p. 7, și „se actualizează din nou în cultura română o contradicție structurală, o ‚tensiune fondatoare’ datând încă din secolul al XIX-lea: europenism vs. autohtonism”, în Magda Cârneci, *Artele plastice în România*, pp. 119–120.

32 Edgar Papu, „Protocronismul românesc”, în *Secolul 20*, 1974, nr. 5–6, pp. 8–11.

33 Intelectualii români nu sunt singurii care produc o asemenea teorie. Vezi Eric Beckett Weaver, „Madness in the Media: An anthropological discussion of the significance of theories of cultural and historical primacy illustrated with examples from Hungary and Serbia”, în RFE/RL *East European Perspectives*, vol. 4, nr. 3, 2002, disponibil la: http://www.rferl.org/eepreport/2002/11/23-131102.html.

34 Pentru o analiză sintetică, dar lucidă a protocronismului vezi K. Verdery, capitolul V, „Protocronismul românesc”, în *Compromis și rezistență*, pp. 152–203.

națională înseamnă „apărarea modernității și a europenismului, a deschiderii către universal”[35]. Pentru reprezentanții ei nu există incompatibilitate între ideea națională și cea europeană, între tradiția locală și cea universală, cele două fiind legate de „ideea deschiderii spre lume și spre modernitate, ideea modernizării prin (re)racordarea la reperele europene și universale”[36]. Din această perspectivă, eforturile autohtoniștilor înseamnă „instrumentalizarea politică” a identității naționale prin „excese naționaliste”[37]. Așadar, o sarcină importantă este depolitizarea identității naționale, protejând „puritatea” sa și forma sa „adevărată”, aducând practic o corectură variantei de stat. Europeniștii încearcă de fapt dovedirea unei filiații directe cu expresia istorică a națiunii, fără medierea Statului. Cu alte cuvinte, reclamă națiunea fără amestecul Statului-Partid. De cealaltă parte, Statul-Partid are nevoie de acest rol al medierii pentru propria legitimare, văzându-se într-un rol de moașă a întrupării națiunii în istorie.

În contextul cercetării de față, pentru a cartografia această complexă raportare, vom analiza nu atât particularitățile discursului fiecărei tabere, cât mai ales punctele de intersecție și tensiune dintre acestea, urmărind, așadar, temele și ideile transversale. Pentru structurarea acestei cartografieri am identificat trei narațiuni identitare principale, ce reunesc multe dintre aceste convergențe și consonanțe. Acestea le-am sintetizat ca fiind: universul rural și ontologia etnică sau identificarea lumii țărănești ca depozitară a unei cunoașteri unice și transcendentale, ce definește ființa națională; dizolvarea în istorie sau amenințarea permanentă a excluderii din istoria marilor civilizații și urgența includerii în aceasta; formele fără fond sau problema importării unor idei occidentale fără o adaptare locală, ducând la pierderea identității locale și deci, a demnității în raporturile culturale și politice globale.

Țăranul și universul arhaic: între metafizică și manipulare

Prima narațiune la care ne vom opri este cea a promovării universului rural și a figurii țăranului ca soluții ale specificului național în fața imperativului modern al afirmării naționale pe arena mondială. În acest scenariu, tradițiile lumii arhaice includ lumea țărănească cu îndemânarea ei manuală și producția ei de obiecte, ortodoxia care o definește, dar și dimensiunea străveche a tradițiilor țărănești ce datează dinainte de modernitate și dinaintea convertirii la creștinism. Grupuri și intelectuali diverși vor evoca acest univers imaginar pentru a acorda legitimitate propriei versiuni asupra naturii ființei naționale. Vom urmări în special acele contribuții ce devin ambigue și cele ce afectează mai multe grupuri, aflate în tabere intelectuale percepute ca opuse.

Anca Vasiliu, la acea dată muzeografă și critic de artă, elaborează una dintre cele mai sofisticate perspective asupra universului rural. Distanțându-se clar de discursul standard al puterii despre sat, țăran și arhaism, Vasiliu este un personaj-cheie al taberei europeniste. Abordarea ei teoretică în cadrul studiului istoriei artei poate fi calificată ca un estetism cu o pronunțată componentă metafizică, ea fiind și o entuziastă susținătoare a grupului neo-bizantin. Într-o scurtă reflecție asupra istoriei picturii românești, gândită ca „o încercare pentru o analiză metafizică”, ea definește eforturile picturale ale neo-bizantiniștilor ca pe „un angajament energetic și bi-vocal de la sistemul iconografic bizantin la prezența coerentă a unui Model”[38]. Moștenirea bizantină este pusă într-o legătură strânsă cu universul rural: scriind „despre pământ”, autoarea construiește o rețea complexă de semnificații în care felul în care țăranii se raportează la pământ este fundamental pentru spiritualitatea satului, transmițând „lecția fixității ritualice a ființei”[39].

Anca Vasiliu organizează (curatoriază și produce, în colaborare cu Wanda Mihuleac) în 1986 o expoziție de artă contemporană la Muzeul Satului, unde și lucra, expoziția *Locul – faptă și metaforă*. În următorul an, ea publică un eseu ce comentează proiectul. Eseul, intitulat „Elogiul satului românesc”, își ia numele și cea mai importantă inspirație din teoriile despre satul românesc ale lui Lucian Blaga. Filosof recent reabilitat[40], Blaga fusese ținut în arest la domiciliu și i s-a interzis publicarea. În discursul

---

35 Mircea Martin, „Cultura română între comunism și naționalism”, în *Revista 22*, 8 numere, 2002: I (23 septembrie), II (31 octombrie), III (11 noiembrie), IV (ianuarie), 2003; V (17 februarie), VI (10 martie), VII (16 iunie), VIII (23 iunie). Accesat online: www.revista22.ro, fără paginație. Pentru citatul de aici vezi secțiunea IV.

36 *Ibidem*, secțiunea II.

37 *Ibidem*, secțiunea III.

38 Anca Vasiliu „Postbizantinismul românesc și modelările sale”, în *Arta*, nr. 2, 1986, p. 34.

39 Anca Vasiliu, „Despre pământ”, în *Arta*, nr. 4, 1987, p. 9.

40 Vezi dosarul despre Lucian Blaga, „Un dosar-problemă: D120 Artă/Cultură”, în Ioana Diaconescu, *Scriitori în arhivele CNSAS*, București, Fundația Academia Civică, 2012, pp. 267–296.

de recepție adresat Academiei Române în 1936, Blaga vorbește despre „singura prezență vie încă, deși nemuritoare, nemuritoare deși așa terestră, despre unanimul nostru înaintaș fără de nume, despre: satul românesc”[41]. Tocmai această definiție a satului românesc ca fiind depozitarul identității românești este și cea folosită în expoziție.

Alegerea locului pentru această expoziție, Muzeul Satului, este foarte importantă: un întreg grup de artiști și critici îi devin atașați, consolidându-și apetența pentru universul rural. Pentru Claude Karnoouh, efortul mitizării țăranului prin instituțiile care se ocupă de el – etnografie, muzee etnografice – stă în centrul proiectului statului-națiune în România modernă[42], inclusiv în timpul regimului Ceaușescu. Conform cercetătorului, tocmai prin aceste instituții ale muzeelor etnografice cultura arhaică este nu doar instituită ca valoare, ci și manipulată. Obiectul produs în această lume arhaică este extras din contextul său, îi este acordat un statut total nou, statutul de obiect de artă, și este plasat apoi în propriul cimitir, muzeul etnografic. Spectacolul arhaicului este mai întâi înscenat în aceste instituții și în Expozițiile Universale din secolele XIX și XX. Mai târziu, în perioada Ceaușescu, el intră într-o nouă fază. Spectacolul arhaicului este partea centrală în ceea ce Claude Karnoouh numește cultura etno-națională de masă a regimului Ceaușescu. Înscenând tradiția în muzee, expoziții și festivaluri (mai ales în Festivalul Cântarea României), spectacolul arhaicului – de fapt, o interpretare mai degrabă *pop* a formelor estetice tradiționale – devine dominant în anii '80. Potrivit autorului, funcția pe care muzeul etnografic și spectacolul tradiției arhaice o îndeplinesc este dată de necesitatea creării unui spațiu pentru o „identitate națională puternică față de inconsistența extremă a experienței existențiale”[43].

Pe această linie, de la începutul anilor '80 putem observa înmulțirea articolelor provenind din domeniul etnografiei sau al istoriografiei artei medievale în paginile revistei *Arta*. Suprapunerea între artă și etnografie anunțată de Karnoouh odată cu apariția muzeului etnografic este foarte prezentă în această perioadă. Etnologul Paul Petrescu devine în anii '80 un colaborator constant la revista *Arta*. Într-unul din articolele sale el insistă asupra potențialului obiectelor „tradiționale” produse industrial de a exprima mult căutata (de către reprezentanții discursului naționalist) sinteză dintre arhaic și modern. Vederea unor asemenea obiecte într-o expoziție produce „plăcerea transpunerii pe coordonatele istoriei românești către un trecut distant”[44]. Această experiență este ceea ce legitimează expunerea alăturată a unor lucrări de artă produse de artiști profesioniști, a unor obiecte produse de meșteșugari și a unor obiecte produse industrial (cum e cazul Festivalului Cântarea României). Din perspectiva lui Paul Petrescu, artistul și etnograful sunt figuri ce trebuie să devină mai apropiate, întâlnindu-se în contexte variate: la Cântarea României, între paginile unui articol în care etnograful analizează artistul sau pur și simplu în industrie. În această ultimă situație, cei doi „asistă” meșteșugarul în „păstrarea calităților tradiționale” ale unui anumit obiect, dar mai ales atunci când e vorba de crearea de noi obiecte. Prin cooperarea unui artist cu un etnograf și un meșteșugar, „originalitatea și autenticitatea nu sunt anulate în activitatea creației și producției”[45].

Figura țăranului devine o prezență constantă în paginile revistei *Arta*, aspect reflectat și în expozițiile de artă ce tematizează universul arhaic. În 1982 au loc două expoziții ce se încadrează în această categorie: *Țărănimea în lupta revoluționară pentru progres social și împlinirea socialismului în România* din București și *Satul: suport și rădăcini* din Timișoara. Prima, o expoziție oficială montată într-una dintre cele mai importante săli de expoziție din capitală (Sala Dalles), este o ilustrare potrivită a spectacolului arhaicului. Aceasta cinstește universul țărănesc prin prezentarea unei mari cantități de obiecte create atât de profesioniști, cât și de amatori. Cea de-a doua expoziție a fost curatoriată de Ileana Pintilie și a inclus artiști importanți ai scenei timișorene. Mai degrabă neobservată, expoziția concepe satul ca pe o temă largă, ce include nu numai lucrări care fac explicit referințe la tradițiile țărănești, ci și lucrări care pot fi asociate stilistic cu o estetică arhaizantă și cu tehnici plastice și de meșteșug pre-moderne. Magda Cârneci scrie o recenzie a expoziției *Satul*[46] și profită de ocazie pentru a-și exprima propria

41 Lucian Blaga, „Elogiu satului românesc”, în *Izvoade – eseuri, conferințe, articole*, București, Editura Minerva, 1972.

42 Claude Karnoouh, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală 1973–2007*, traducere de Teodora Dumitru, Cluj, Idea Design & Print, 2011, pp. 121–164.

43 *Ibidem*, p. 158.

44 Paul Petrescu, „Universul domestic românesc”, în *Arta*, nr. 10, 1979, pp. 34–36.

45 Olga Horșia, „Meserie și măiestrie”, în *Arta*, nr. 9, 1983, p. 25.

46 Magda Cârneci, „Satul și Pământul – suport și rădăcini”, în *Arta*, nr. 7–8, 1982, pp. 46–48.

viziune despre tradiție: „Nu stă în puterea unui moment ori a unui decret să instaureze o tradiție, dar stă în puterea indivizilor s-o redescopere continuu, și astfel s-o reîntemeieze continuu". Ea încearcă să stabilească o diferență între tipul acesta de expoziție și tipul căruia îi aparține *Țărănimea*, folosind criteriul reprezentativității: care expoziție reprezintă mai bine universul țărănesc. Autoarea înclină balanța către expoziția *Satul*, care este un gen de eveniment creat cu „bună-credință" și din „nevoi spirituale reale", având potențialul de a duce la „o adevărată continuitate a adevăratei tradiții"[47].

Înscenarea istoriei

În contextul Războiului Rece, când marile conflicte ale începutului de secol s-au stabilizat și România ca stat și societate a fost împinsă dincolo de Cortina de Fier, istoria rămâne o miză importantă pentru elitele societății românești. Aceasta trebuie retroactiv reprezentată ca o narațiune ce plasează România de partea învingătorilor, nu doar în al Doilea Război Mondial, ci în general, scopul final fiind demonstrarea faptului că locul națiunii române în marea horă a națiunilor a fost deja câștigat.

Spectacolul lumii rurale este dublat de spectacolul istoriei moderne. Protagoniștii acesteia sunt „mari bărbați", figuri politice și militare ale unei noi istorii românești, care populează o întindere temporală imemorială, mergând până la anticii daci. Statului român îi este dată o nouă definiție, suplimentând-o pe cea conform căreia acesta este o formațiune politică modernă, guvernată prin lege. Această nouă definiție afirmă că statul constă și în etapele premergătoare constituirii lui ca formațiune politică, în ceea ce regimul denumea *voința* și *dorința* de a întemeia o asemenea formațiune. Așadar, statul român, văzut în continuitate cu statul dac, câștigă o istorie antică substanțială, veche de peste 2050 de ani.

De-a lungul anilor '80 sunt montate expoziții grandioase, ca de pildă *2050 de ani de la crearea statului centralizat și independent dac*, expoziții finanțate de regim, care celebrează statul român conform noii istoriografii[48]. Ele au scopul de a ilustra conștiința de sine a națiunii, un pas necesar în drumul spre modernitate. Aceste expoziții pun în scenă o anumită istorie, etnocentrică, naționalistă[49], iar toți artiștii și toate lucrările de artă prezentate în aceste contexte sunt în conformitate cu acest program. Artistul poartă responsabilitatea conștientizării și ilustrării vizuale a trecutului.

O abordare relevantă pentru acest discurs găsim în volumul lui Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, apărut în 1986[50]. În definirea poziției pe care artiștii trebuie să o adopte, Cosma îl citează pe Tudor Vianu, figură culturală și politică asociată direcției europeniste: „Pentru artiștii contemporani, Istoria este spațiul în care trăim și ne mișcăm – spune Tudor Vianu – spațiu vital legat de conștiința devenirii noastre în evoluția civilizației pe care o făurim."[51] Această comuniune dintre trecut și prezent, creând o sinteză între arhaic și modern, este invocată și când se discută lucrări de artă, al căror scop este definit astfel: ele „aduc dovada unei înțelegeri superioare a sensului istoric al dezvoltării noastre ca popor, a unei năzuințe irezistibile spre unitate"[52].

Lucrările de artă înscenează o reprezentare a istoriei ce trebuie să arate locul națiunii române în *Istoria* universală. Istoria națională devine o poveste a devenirii ființei naționale românești cu scopul educării contemporanilor pentru marele rol pe care această națiune îl are, dar mai ales îl va avea: „ne căutăm în paginile istoriei, ca într-o oglindă, chipul și ființa proprie, drumul străbătut prin timp, regăsind în desfășurarea evenimentelor devenirea noastră în lume"[53]. Această înțelegere ontologică a istoriei pare a fi un ecou al textelor generației criterioniste din perioada interbelică ce propun narațiuni despre artă, istorie și locul națiunii românești. În perioada regimului Ceaușescu, înscenarea reprezentării istoriei are însă un caracter spectaculos fără precedent. În această nouă etapă a reprezentării

---

47 *Ibidem*, p. 46.

48 Sunt șase astfel de expoziții, care au ca temă: *Crearea statului dac* (1980), *Țărănimea și rolul său în crearea socialismului* (1982), *Eliberarea socială și națională* (1984), *Victoria asupra fascismului și ziua națională a independenței* (1985), *Eroi istorici ai națiunii române* (1986), *Lupta națiunii românești pentru unitate* (1988). Am identificat aceste titluri în cataloagele consultate, coroborându-le, acolo unde a fost posibil, cu recenzii în revista *Arta*.

49 Pentru o sinteză a istoriografiei dezvoltate de regim vezi, de pildă, capitolul VI, „Istoriografia partinică: răscoala lui Horea și rescrierea istoriei", în Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, pp. 205–248.

50 Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, București, Meridiane, 1986.

51 *Ibidem*, p. 112.

52 Marin Mihalache, *Epopeea independenței*, catalogul expoziției, București, Meridiane, 1977, p. 14.

53 *Ibidem*, p.5.

istoriei în această manieră, Festivalul Cântarea României ocupă un loc de frunte. I se alătură expoziții de artă sau etnografie care completează tabloul a sute de lucrări de artă și a mii de oameni ce materializează viziunea istorică.

Inițiativele regimului în politica externă care dobândesc o anumită rezonanță pe plan internațional încep cu poziția împotriva invaziei Cehoslovaciei și vor continua mai ales de-a lungul decadei opt. Vizibile publicului sunt întrevederile cu oameni politici importanți ai vremii, ce sporesc percepția publică a faptului că regimul Ceaușescu a transformat România într-un jucător geopolitic[54]. Aceste evenimente se potriveau obsesiei mai vechi a lui Constantin Noica de integrare în marea Istorie. După cum observa Monica Lovinescu, Noica este în continuare – ca și perioada interbelică – preocupat de „integrarea majoră a României în circuitul valorilor universale"[55]. Această dorință „îl îndemna pe Noica și spre câteva iluzii dăunătoare probabil lucidității filosofice [...] el presupune că România ar fi azi, în propriii săi termeni, ridicată la ,istoria majoră'"[56]. Dincolo de aceasta, regimurile socialiste par a reprezenta pentru Noica nu un sens exterior istoriei sau un vid istoric. El le integrează mai degrabă în dimensiunea violentă a Istoriei, iar societatea românească e văzută ca ajungând în această postură în mod arbitrar. Misiunea sa devine, astfel, o raliere la ramificațiile spirituale ale Istoriei, o cultură a părții bune a Europei.

Istoria mare în care crede filosoful este cea scrisă de statele occidentale, europene care sunt „locomotivele istoriei"[57]. Europa este însăși rațiunea Istoriei, ea conferind istoricitate, sens istoric oricui intră în contact cu ea[58]. În această perspectivă asupra sensului istoriei sau asupra raționalității ei este inclus, pentru Noica, și sistemul colonial: în sens hegelian, împlinirea spiritului se realizează prin cucerirea lumii de către statele europene. Astfel, expansiunea Europei de Vest este motivată nu de „oarba sete de putere, ca în expansiunea mongolă, ci de curiozitatea dezinteresată a spiritului"[59]. Locul culturii europene în istorie este rezumat prin trei principii: „1. nu putem decât câștiga; 2. nu avem nimic de pierdut; 3. merită să încercăm"[60]. Aceasta este înfățișarea istoriei în care el speră ca societatea românească să se integreze. Pe de altă parte, există și o altfel de istorie.

Istoria locală, al cărei ritm este dat de capriciile regimului politic, este o asemenea altfel de istorie, mai mică, mai meschină. În fața acestei istorii Noica refuză implicarea, promovând modelul retragerii în cultură, preluat de cei apropiați lui și devenind, totodată, un model etic pentru întreaga tabără europenistă. Refuzul istoriei la Noica este refuzul confruntării cu situația politică și socială a epocii sale. Pentru Gabriel Liiceanu această abdicare de la prezent, tradusă prin „culturalism" sau „școala voluptoasă a culturii", este salvarea din fața istoriei, a infernului. Liiceanu descrie astfel misiunea grupului noicist: „aveam de trecut moștenirea celor din interbelic pe celălalt mal al istoriei"[61].

„Periferia peste tot și centrul nicăieri"[62] sau din nou despre formele fără fond

Am accentuat deja importanța relației cu Occidentul european atât în politicile culturale ale regimului, cât și în principiile orientării europeniste în sfera culturală. Verdery remarcă, la rândul său, rolul fundamental al unui Occident simbolic în disputele intelectuale. Numeroase argumente în cadrul acestor dezbateri sunt bazate pe o revendicare de la Occident sau pe revocarea Occidentului. Centralitatea acestui aspect în negocierea legitimității celui ce spune ce și cum este națiunea poate fi trasată către două mari surse. Prima este logica Războiului Rece. În această logică, cele două mari tabere aflate în

54 Vezi o sinteză cu privire la studiile despre politica externă a României în Emanuel Copilaș, „Politica externă a României comuniste: anatomia unei insolite autonomii", în *Sfera Politicii*, nr. 152, 2010. Disponibil la: http://www.sferapoliticii.ro/sfera/152/art09-Copilas.html.

55 Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte*, vol. II, București, Humanitas, 1993, p. 94.

56 *Ibidem*.

57 Constantin Noica, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993, p. 36. Prima ediție apare în limba germană: *De dignitate Europae*, traducere de Georg Scherg, București, Kriterion, 1988.

58 *Ibidem*, p. 37.

59 *Ibidem*, p. 173.

60 *Ibidem*, p. 184.

61 Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, București, Cartea Românească, 1983, p. 64. Raportarea la Istorie se va schimba după 1989, când se ivește ocazia unui „rendez-vous cu Istoria". Acum, grupul acesta nu mai putea continua „să întoarcă spatele istoriei" și și-a asumat „sarcina readucerii României la normalitate și în Occident", p. 69.

62 Constantin Noica, „La o antologie filosofică Blaga", în *Steaua*, anul XXXVI, 1985, februarie, nr. 2, p. 19.

conflict – Uniunea Sovietică și complexul de alianțe economice și culturale ale zonei euro-atlantice – își recrutează diverși aliați din toată lumea. Odată ce România lui Ceaușescu a făcut pasul către o distanțare față de URSS, Occidentul rămâne tabăra firească. Cea de-a doua sursă ne interesează mai mult, ea constând într-o istorie vie și complexă a raportării permanente a intelectualității românești la Occidentul european. Această sursă este rezumată de Verdery astfel: „societățile Europei de Est sunt societăți subalterne, cu culturi subalterne luptând pentru recunoaștere într-o lume dominată de Occidentul mai puternic”[63].

În contextul acestei dinamici, ideea de autenticitate cunoaște o renaștere: din nou se pune problema formelor fără fond, însă de data aceasta altfel. Formele fără fond devin structurile statului comunist, deci nu ale statului în general, ci ale acestui stat în particular. Bazate pe raționalismul marxist și ethosul industrializării – cu propriile definiții asupra regimului de muncă, familie și viață comunitară – structurile statale nu sunt percepute pur și simplu ca opresive, ci ca ilegitime și străine. Ele sunt forme fără fond: structuri de organizare a vieții individuale și colective ce nu au legătură cu specificul culturii și societății românești. Ceea ce este însă autentic și însuflețește specificul național este, conform direcției europeniste, efortul înscrierii producției culturale locale în cea occidentală. Dacă e să fie fidelă propriei istorii, cultura românească trebuie să aibă un caracter european.

Pentru direcția autohtonistă însă, autenticitatea este de găsit printr-o atenție aproape exclusivă acordată formelor culturale produse local. În binecunoscutul său eseu[64], Edgar Papu identifică protocronismul românesc în multe teorii, mișcări și orientări estetice. El afirmă, de exemplu, că scriitorii și oamenii de știință de la începutul secolelor XVII și XVIII, ca purtători ai ethosului românesc, au creat lucrări ce anunță Barocul și Romantismul cu cel puțin un secol mai devreme. Ceea ce ne interesează pe noi cel mai mult este felul în care autorul detaliază această teorie. El începe prin afirmarea discrepanței dintre „forțele noastre creatoare și cele ce le receptează și apreciază”[65]. Autorul se apropie astfel de ideea conform căreia cultura nu înseamnă doar producerea unor mari lucrări de artă, ci și distribuirea lor prin canalele de comunicare, cu alte cuvinte distribuția globală a puterii. El pledează, prin urmare, pentru preocuparea intelectualilor români nu doar pentru producția culturală locală, care oricum are o valoare ridicată, ci și pentru ca ei să vegheze la receptarea corectă a acesteia de către ei înșiși și lume. Reflectând la locul inferior, nemeritat al culturii românești în contextul global, intelectualii ar trebui să-și îndrepte eforturile către corectarea acestei probleme. Protocronismul este un instrument care le permite să dovedească locul „de drept” al românilor alături de „marile națiuni” ale lumii.

Mircea Martin scrie retrospectiv despre articolul lui Papu, arătând că intenția acestuia era rezumată în următorul imperativ: „mentalitatea autohtonă trebuia să se schimbe în sensul conștientizării priorității și al renunțării la complexele de inferioritate pe care înclinația imitativă le genera în mod continuu”[66]. Martin vede gestul lui Papu ca pe o critică activă a consecințelor negative ale unei auto-reprezentări a culturii românești eronate, bazate pe percepția occidentală asupra istoriei societății românești. Încercând să corecteze aceste neajunsuri, autorul nu era conștient că deschide o nouă direcție în discursul identității naționale, dar nici nu s-a opus ei, când aceasta s-a produs. Critica sa era una „internă”, în timp ce atitudinea culturală dezvoltată de adepții săi era exterioară, referindu-se la relația dintre centru și periferie și respingând „dominația culturală a Vestului”[67]. Anti-occidentalismul taberei autohtoniste aduce în prim-plan necesitatea subminării hegemoniei occidentale și a contracarării mecanismului de putere identificat de Papu, însă bazate pe un naționalism șovin, formulat printr-un limbaj de lemn specific. O frază tipică este: „cultura română nu este o cultură subalternă, iar drumul către propriile-i valori nu trece prin Occident”[68].

---

63 Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 73. Verdery folosește sensul dat de studiile despre condiția de subaltern (Subaltern Studies) termenului gramscian „subaltern”, sens ce a devenit larg răspândit în special în anii '90. Pentru o sinteză a istoriei conceptului vezi El Habib Louai, „Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak: Historical developments and new applications”, în *African Journal of History and Culture* (AJHC), vol. 4, nr. 1, ianuarie 2012, pp. 4–8. Acest sens poate fi definit astfel: condiția de subaltern se referă la un statut de rang inferior și subordonat ocupat de grupuri, clase sau societăți ce nu beneficiază de pe urma hegemoniei economice și culturale euro-atlantice.

64 Edgar Papu, Protocronismul românesc, pp. 8–11.

65 *Ibidem*, p. 9.

66 M. Martin, Cultura română, secțiunea II.

67 *Ibidem*.

68 A.D. Rachieru, *Vocația sintezei. Eseuri asupra spiritualității românești*, Facla, Timișoara, 1985, p. 40.

Câțiva ani și câteva sute de pagini de teorie protocronistă mai târziu, Andrei Pleșu publică „Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului”[69] în aceeași revistă, *Secolul 20*, în care apăruse articolul lui Papu. Un eseu complex, textul poate fi considerat o puternică afirmație personală privind identitatea națională și rămâne unul dintre textele cele mai importante ale taberei europeniste despre proiectul național.

Criticând subtil, dar ferm, patriotismul oficial, el pledează pentru un „patriotism prospectiv”, în care ceea ce stă înaintea unei națiuni este cel mai important. În această perspectivă, creatorul cultural trebuie să se orienteze către viitor, să aibă ca țel crearea unor forme culturale ce se pot măsura cu mari realizări ale Occidentului european. O concentrare prea mare asupra dezvoltării specificului național, într-un patriotism excesiv, dar superficial, va izola cultura românească și nu va duce la recunoașterea ei mondială. Adevăratul patriotism este cel în care alegerile pe care le faci ca agent cultural sunt îndreptate către receptarea pozitivă și apreciativă pe plan european, și nu numai a producției locale. Ori, o asemenea apreciere poate surveni doar atunci când preiei formele culturale „universale” produse de cultura occidentală și le modelezi pe datele culturii locale. În final, rezultatul ar trebui să vorbească concomitent despre local și universal, de asemenea manieră încât să fie recognoscibil pentru autoritatea culturală occidentală.

În viziunea asupra identității naționale a taberei europeniste, Occidentul european este un centru de nechestionat. Hegemonia sa culturală nu este doar recunoscută – lucru de altfel admis și de protocroniști –, ci viziunea intelectualilor alternativi recunoaște apăsat, sus și tare Occidentul ca fiind centrul. Această poziție filo-occidentală este dublată de modul sofisticat de a privi națiunea și, mai ales, relația ei cu această reprezentare a centrului. Europa, un concept mai degrabă geografic pentru regim, capătă semnificații complexe și foarte importante în această narațiune. Marcați de narațiunea triumfalistă a istoriei modernității occidentale, europeniștii văd Europa ca pe un tărâm al civilizației, al rafinamentului culturii și al subtilității gândirii umane. În acest sens există o credință în legitimitatea definirii Europei. Discursul lor afirmă dreptul de a defini ce este Europa, drept ce revine reprezentanților acestei tabere în virtutea unei genealogii intelectuale și a unei moșteniri de opere create printr-o interacțiune complexă cu datele culturale occidentale.

Astfel apare ideea remarcabilă a negării logicii Războiului Rece, a unei Europe divizate, și a afirmării unei singure Europe. În ianuarie 1987, la un simpozion ținut la Paris cu titlul *Identitate Culturală Europeană*, Dan Hăulică afirmă că diviziunea Europei ar trebui depășită prin evitarea concentrării asupra unei definiri limitate Europei. El respinge, astfel, conceptele de Europă de Est și Europă Centrală. Mai degrabă, din perspectiva sa, Europa este o entitate indivizibilă, iar „solidaritatea europeană” nu înseamnă doar amintiri comune, dar și proiecte comune de viitor și „încredere în soarta comună a umanității și în pace”[70]. Această nostalgie a comuniunii europene – o ficțiune din punct de vedere istoric, de altfel – este comună, deși în formulări mai rafinate, întregii tabere europeniste. O Europă modelată de tradițiile iluminismului ar trebui deci recuperată sau protejată în miezul unui context istoric potrivnic. Pentru Constantin Noica, contextul nefericit al Războiului Rece produce nu atât opresiune sau conflicte false, ci „periferie”: „în lumea aceasta în care periferia e peste tot și centrul nicăieri”[71].

Ceea ce leagă articolele lui Pleșu și Papu, deși autorii lor aparțin unor tabere ideologice diferite, este reprezentarea similară a universalului și convingerea că a accede la el, într-un fel sau altul, este o necesitate pentru cultura românească. Această nevoie vine dintr-o continuitate istorică cu idei similare ce străbat genealogii intelectuale care pot fi trasate înapoi, către mijlocul secolului XIX. Motivația acestei necesități este o urmare a proceselor de colonizare, și deci a colonialității ca parte integrantă a modernității occidentale[72]. Aceasta desemnează un proces complex de afirmare a hegemoniei formelor și ideilor modernității occidentale dincolo de istoria colonialismului administrativ și incluzând spații geografice relegate în poziția de periferii și semi-periferii globale, cum este în acest caz România. Dorința apartenenței la Europa este fundamentală pentru proiectul statului modern în Europa de Est

---

69 Andrei Pleșu, „Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului”, în *Secolul 20*, nr. 1–2/240–242, 1981, pp. 189–196.

70 RSR, nr. 8, 23 iunie 1988, pp. 33–34.

71 C. Noica, La o antologie filosofică Blaga, p. 19.

72 Pentru conceptul de colonialitate vezi Aníbal Quijano, „Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, în *Anuario Mariateguiano*, 9–1997, pp. 113–22; Aníbal Quijano, „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”, în *Nepantla: Views from South*, 2000, pp. 533–80; Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.

și este, din momentul în care marchează puternic elitele politice și culturale, parte integrantă a oricărui proiect identitar[73]. Important de observat este că în dinamica colonialității, și în cadrul acestei dorințe, apartenența trebuie menținută în stadiul de promisiune, niciodată împlinire. Cu alte cuvinte, o (semi-) periferie ce vrea să devină parte din Europa nu va face parte niciodată din ea cu adevărat, fiind necesară ca (semi-)periferie pentru stabilitatea colonialității.

În contextul Războiului Rece, lipsa integrării este pusă pe seama ilegitimității regimurilor politice, a aruncării „arbitrare" de o istorie meschină și indescifrabilă în tabăra pierzătoare a celui de-al Doilea Război Mondial – o răpire, de fapt, a societății românești (și a Europei de Est, până la urmă) de la destinul său european. Devine misiunea grupurilor europeniste de intelectuali de a ține vie atât dorința apartenenței, cât și memoria cețoasă a unei apartenențe trecute. Expresia specifică a acestei dorințe este explorată în secțiunile următoare.

„Noi (nu) suntem Europa." Canonul și accesul la universalitate

La începutul acestui text am menționat referința lui Ceaușescu la unul din marile nume ale canonului occidental, reliefând ceea ce considerăm a fi o trăsătură importantă în dinamica relației regimului Ceaușescu cu sfera intelectuală: dorința comună de a crea un nume – cultural și politic – României, astfel încât ea să stea alături de marile realizări ale istoriei. Leonardo da Vinci este aici o metonimie pentru întregul canon occidental. Secretarul general al partidului știa foarte bine aspirația intimă a majorității sferei intelectuale: de a fi acolo, alături de marile nume ale culturii occidentale, în canonul impus întregii lumi. O observație interesantă a Magdei Cârneci ne oferă un indiciu cu privire la importanța acestei reprezentări a canonului. Analizând relația dintre arta contemporană din România anilor '70 și '80 și cea din contextul european, autoarea observă forța particulară pe care aceasta din urmă a avut-o în evaluarea celei dintâi. În epocă, „arta care cita sau făcea aluzii la arta occidentală a ‚lumii libere' primește un prestigiu cultural special. Simpla citare și chiar accesul la informație devine un fel de capital cultural, transformat în autoritate culturală."[74]

Acest lucru este posibil doar în condițiile persistenței și cultivării unei aplecări europeniste chiar și în perioada de început a regimului socialist în România, perioadă ce s-a remarcat prin anti-occidentalism. Astfel, vedem la lucru o formă de autoritate indirectă a Occidentului și a Europei prin care acestea devin semnificanții libertății și subversiunii. Această autoritate indirectă, încă eficientă, se datorează nu doar capacității unei pături intelectuale de a o menține, ci în special dinamicilor globale ale Războiului Rece, dinamici ce nu au reușit să destructureze hegemonia modernității europene în lume[75]. Unul din indiciile acestei dominații îl găsim, pentru sfera artelor vizuale, în structurile narative ale istoriografiei moderne a artei. În contextul românesc postbelic, abordarea dominantă în istoriografia de artă este inspirată de analiza formalistă. În această narațiune, istoria este o traiectorie liniară progresivă a succesiunii stilurilor. Istoria artei naționale este povestea subiectivității trans-istorice a ființei etno-naționale în drumul său către îndeplinirea destinului de stat independent. Motorul acestui proces al facerii istoriei artei naționale este conștiința de sine a neamului. Un rol important în înțelegerea aceasta este jucat de cărțile de istorie a artei, volume monumentale ce documentează istoria artei românești.

Este relevant să urmărim sintezele cuprinzătoare, cum ar fi *Arta românească modernă și contemporană* a lui Vasile Florea. Aici modernul este definit ca atribut definitoriu pentru istoria artei românești[76]. Lucrarea începe prin a afirma că „vocația europeană a culturii românești s-a manifestat pe multe nivele din cele mai vechi timpuri" și că „pe cât condițiile istorice și structurile economic-sociale au permis-o, ei [românii] și-au adus o contribuție originală importantă la făurirea continentului. Departe de a fi un fenomen de mimetism sau un conglomerat de elemente eterogene împrumutate, cultura românească se prezintă ca o sinteză spirituală majoră între cele două mari arii ale civilizației medievale europene."[77] Autorul simte nevoia să reafirme constant certitudinea conștiinței europene prezente

---

73 Walter Mignolo și Madina Tlostanova, „Theorizing from the Borders. Shifting to Geo-Body Politics of Knowledge", în *European Journal of Social Theory*, nr. 2, vol. 9, 2006, pp. 205–221, aici p. 212.

74 Magda Cârneci, *Artele plastice*, pp. 243–252.

75 Immanuel Wallerstein, „The world system after 1945", în *Eurozine*, 2011. Disponibil la: http://www.eurozine.com/articles/2011–04–29-wallerstein-en.html.

76 Vasile Florea, *Arta românească modernă și contemporană* (vol. II), București, Meridiane, 1982.

77 *Ibidem*, p. 5.

în toată cultura românească, re-asigurând cititorul cu privire la legitimitatea unor asemenea afirmații. Secolul al XIX-lea înseamnă debutul unei perioade în care se manifestă o „intensă gravitare către Occident". Este începutul unui „serios efort al culturii românești de a se alinia și sincroniza cu tot ce era mai avansat în Europa apuseană și centrală"[78].

Pe măsură ce narațiunea se dezvoltă, drumul modernității pe care arta românească l-a adoptat își găsește expresia în tematica națională: „abolirea iobăgiei, unirea tuturor românilor sub același stat și câștigarea independenței naționale – toate acestea sunt idealuri la care mulți pictori ai vremii subscriu"[79]. Gradual, națiunea devine expresia privilegiată a modernității, o etapă pe care cultura românească trebuie să o împlinească pentru a-și putea legitima locul în panteonul valorilor universale. În dezvoltarea acestei narațiuni, Vestul rămâne o autoritate nechestionată, o entitate simplificată ce emană valoare și calitate.

Autorii unor astfel de narațiuni recurg la cadrul occidental și canonic al dezvoltării stilurilor și epocilor în istoria ethnosului românesc. Se poate observa în formularea lor și un alt aspect ideologic: atenuarea caracterului plurietnic în istoria regiunii. Națiunea – cel mai adesea în înțelegerea ei mono-etnică – devine expresia privilegiată a modernității. Timpul prezentului este definit de Ion Frunzetti ca timpul în care „poporul român" este „mai vrednic ca oricând în trecut să fie considerat un factor de cultură în lume"[80]. Autorul lansează ideea conform căreia construirea de sine a specificității națiunii române este de așa natură încât ea este deja integrată în dezvoltarea modernității.

Ion Frunzetti, unul dintre cei mai importanți și influenți critici și istorici de artă ai secolului XX, critică aspru condiția artei contemporane și ceea ce el definește ca „depersonalizarea" artei sau pierderea specificității locale. Rolul pe care artistul român ar putea să-l joace în lumea globală a artei ar fi acela de a păstra și aduce aminte de necesitatea modernității de a se referi la tradițiile premoderne și de a le onora. Aceasta este cea mai legitimă dinamică în care un artist român se poate înscrie atunci când își dorește să fie integrat în istoria globală a artei. În plan intern, artistul ar putea avea rolul revelării către mase al adevăratului chip al națiunii[81].

Europa este o temă constantă în paginile revistei *Secolul 20*. Ideea de Europa ce se conturează în această dinamică a dorinței este capabilă să atenueze dihotomia Est/Vest și să neutralizez opoziția național/universal. Dihotomia Est/Vest este văzută ca un produs al Războiului Rece, idee ce nu reflectă realitatea schimburilor culturale. Apartenența la Europa este în același timp o realitate și un deziderat. Este, cu alte cuvinte, un program care are o tradiție și care trebuie mereu reînnoit, re-asumat, presupunând un angajament permanent. Dosarele despre Europa, apartenență sau universalitate, publicate constant în paginile revistei sunt menite să furnizeze argumente pentru acest program. Într-un asemenea dosar, citatele din intelectuali ca Alecu Russo, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Tudor Vianu, George Călinescu sunt alese pentru a susține ideea apartenenței la Europa și efortului către această apartenență.[82] Meritul publicației, după spusele redactorului-șef, constă în „capacitatea unei dinamice inserții în circuitul cel mai elevat și autentic al culturii contemporane". Eforturile au fost îndreptate către livrarea unei producții culturale „vii", departe de o comodificare consumeristă, un „chewing-gum intelectual"[83].

Posibilitatea de a accede la acest obiect al dorinței – Occidentul european, ce posedă calități impresionante – este asigurată de anumite trăsături structurale atribuite culturii românești: Hăulică identifică un „destin adânc al culturii românești", exprimat în capacitatea de a integra, de a sintetiza „marile valori universale". Astfel, în mod structural, o trăsătură centrală a culturii românești este să arate că nu există incompatibilitate între „universal" și „național".[84] Ideea de a fi rupți de tradiția europeană prin dinamica Războiului Rece trebuie tratată fie ca un accident istoric nefericit – cum face Noica – fie de-a dreptul negată, cum o face Vasile Ileasă: „Ar fi nedrept să se spună că țările socialiste s-au izolat de cultura occidentului european, când faptul este de notorietate generală că aceste țări, în anii

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*, p. 74.

80 Ion Frunzetti, *Pictura românească contemporană*, București, Meridiane, 1974, p. 6.

81 *Ibidem*, p. 9.

82 Vezi dosarul „Cultură și universalitate", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971, pp. 42–49.

83 Dan Hăulică, „Dialectica universalității", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971, pagini nenumerotate.

84 *Ibidem*.

socialismului, mai mult ca oricând înainte, au făcut apel, în numele dezvoltării proprii, la realizările de seamă ale culturii și științei de pretutindeni."[85]

Dan Zamfirescu, una dintre cele mai importante figuri ale taberei autohtoniste[86], publică un volum de articole scurte, reunite prin scopul comun al dovedirii poziției înalte pe care cultura românească o ocupă în lume. Conform narațiunii construite de el, pornind de la deja dovedita valoare a culturii românești, viitorul său va fi „un pas superior de unde va juca, în mod universal, un rol comparabil cu cel al marilor culturi"[87]. După autohtoniști, atunci când se scrie despre artă, orice expresie a prețuirii la adresa culturii occidentale ar trebui să fie doar o notă introductivă pentru „marea" calitate a culturii românești. Constanta comparație are în fundal presupoziția unei inferiorități proiectate a culturii românești, de unde o nevoie de constantă supra-compensare. Narațiunea-cadru protocronistă care contextualizează această percepție este rezumată de cercetătoarea Alexandra Tomiță astfel: pionieratul românesc în diferitele arii de cunoaștere probează geniul, maturitatea, aspirația. Românii sunt depozitarii unui mare număr de caracteristici excepționale, acestea deosebindu-i net de alte popoare. Geniul național nu poate fi oprit de vitregiile istoriei, iar specificul, originalitatea, exprimate în constanțe spirituale, au un substrat etnic complex. Astfel se explică eforturile agresive ale altor societăți de a marginaliza poporul român: din invidie și concurență. La nivel cultural, această agresivitate se manifestă prin boicot.[88]

O scurtă privire asupra producției de volume de istoria și teoria artei produse în acea perioadă va arăta că indiferent de conținut, undeva la începutul textului vom găsi o argumentare a apartenenței la canonul european (occidental). Narațiunea pe care acestea o pun în evidență este dominată de nevoia de a justifica apartenența artei românești la canonul european. Neglijarea acestei apartenențe în narațiunile occidentale reprezintă diferența dintre cele două tipuri de narațiuni. Ideologia de stat explică această neglijare prin motive politice: Occidentul își apără poziția, ce ar putea fi amenințată de rivali potențiali și ignoră producția culturală românească, la fel de valoroasă ca cea vestică. Narațiunea intelectualilor europeniști nu doar că nu insistă asupra acestei neglijări, ci alege să o ignore, dar indiferent de diferitele interpretări, ambele narațiuni eșuează în a lua o poziție critică în ceea ce privește hegemonia vestică. Exemplul istoriei artei este reprezentativ pentru toate narațiunile istorice.

Constantin Noica este cel care oferă cea mai coerentă și completă viziune a ce este Europa și cum se configurează ideea de canon din perspectiva taberei europeniste. Viziunea lui Noica nu este doar cea care va ghida înțelegerea Europei de către grupul din jurul său, dar va deveni și o reprezentare centrală pentru toată tabăra europenistă. Adresându-se unui virtual prieten din Occident, Noica are o atitudine mustrătoare, a „fratelui neluat în seamă (cum suntem toți pe aici), care cerșește pentru el și lume o îmbrățișare"[89]. De pe poziția unui „marginal", el dojenește Occidentul, invocând un lung șir de referințe ale culturii occidentale, dovedindu-și filiația prin cunoaștere. Aspectul violent, opresiv al acestei culturi nu-i scapă, însă pentru filosof, cultura spiritului a depășit exploatarea, opresiunea și, mai mult decât a le depăși, le-a mântuit: cultura europeană „a împânzit, a exploatat, e drept, dar a și educat cu valorile ei restul umanității", ducând la situația globală în care „aproape tot ce se întâmplă astăzi pe glob, și se va întâmpla mâine chiar în cosmos, poartă pecetea Europei". Colonialiști de altădată au devenit „corsari ai spiritului" și „asta schimbă totul"[90].

Cultura europeană nu este pur și simplu o „cultură între altele", pentru că ea „a educat și educă în continuare tot globul, după cum ea a descoperit restul lumii, iar nu restul lumii pe ea"[91]; astfel ea este *Cultura*. Celelalte sunt „parțiale", definite de filosof ca fiind doar niște „configurații culturale" niciodată „depline"[92]. Spre deosebire de configurațiile culturale, *Cultura* exprimă „o ieșire din condiția naturală

---

85 Vasile Ileasă, „Cultura, premisa păcii", în *Secolul 20*, nr. 8–10, 1983, pp. 1–9.

86 Dan Zamfirescu este plasat de cercetătoarea Alexandra Tomiță printre „jandarmii protocroniști", alături de Artur Silvestri, Eugen Barbu, Corneliu Vadim Tudor, Constantin Sorescu. Vezi Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, București, Cartea Românească, 2007, p. 189.

87 Dan Zamfirescu, *Via Magna*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 7.

88 Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă"*, pp. 23–34.

89 Constantin Noica, *Modelul cultural*, p. 10.

90 *Ibidem*, p. 11.

91 *Ibidem*, pp. 30–31.

92 *Ibidem*, p. 27.

a umanității"[93]. Această atitudine nu poate fi definită ca europocentrism pentru că, potrivit lui Noica, în secolul al XX-lea termenul nu mai e actual. Și asta pentru că această cultură europeană nu creează antagonisme cu alte culturi, ci „și-a extins ea valorile morale, ideologice, economice și de civilizație peste ele, europenizând în chip firesc tot globul"[94]. Modelul european este deci universal și democratic, el putând fi atins de oricine. Singurul risc pe care acest model îl prezintă este „să strivească sensurile tradiționale" ale culturilor cu care intră în contact în „expansiunea" sa[95]. Aici intervine sarcina intelectualilor locali de a păstra ce e valoros în produsele indigene și de a transla aceste valori în patrimoniul universal. Astfel trebuie privite și eforturile lui Noica de a crea o ontologie etnică, o filosofie ce izvorăște din idiomul lingvistic românesc și din cutumele populației rurale.

Argumentul pe care elita își sprijină revendicarea rolului de purtător al „autenticității" este reprezentarea națiunii printr-o structură elitistă. Pretenția legitimității în reprezentarea națiunii derivă din privilegiul înțelegerii și familiarității intime cu canoanele universale ale artei. În condițiile în care cultura ar reproduce, până la urmă, narațiunea națiunii propusă de regim, aceasta ar însemna o condamnare la perpetuă mediocritate față de marile valori universale ale culturii. În logica acestui discurs, poziția canonului occidental este foarte importantă: însăși autoritatea și validitatea lui nechestionată împinge argumentația europeniștilor înainte. Eforturile constante de a dovedi apartenența și de a legitima pretenția apartenenței depind discursiv de legitimarea primatului european, o legitimare a hegemoniei și superiorității – toate acestea fiind văzute ca forme de rezistență în fața Estului sovietic. Apropierea istoriei europene, identificarea cu genealogia civilizației occidentale, proiectarea unei reprezentări umaniste și raționaliste, profund eurocentrice, sunt nu doar tactici de definire a poziției în câmpul intelectual public și față de putere, ci sunt dictate de imperativele hegemoniei occidentale prin intermediul genealogiilor intelectuale de la care actanții culturali se revendică.

Canonul cultural – reprezentat, după cum am văzut în secțiunea precedentă, de realizări ale culturii occidentale – este, pentru cultura locală, o țintă ce trebuie atinsă. Dorința de a accede la canon este un scop pentru toate taberele intelectuale, iar diferențele constau mai ales în cum este văzut acest canon și cum este plasată cultura locală, atât istorică, cât și contemporană, în raport cu el. Universalul sau universalitatea, cuvinte vehiculate intens în orice text ce reflectează asupra naturii artei și culturii, se referă la un mod specific de a înțelege posibilitățile de a accede la canon. În mare, universalitatea se referă la modul prin care canonul poate fi vizat: însușirea unei caracteristici sau forme estetice ce face ca un produs cultural local oarecare să poată fi „citit" și recunoscut în acele contexte în care canonul e produs și impus. Așadar, când se vorbește despre universal și universalitate se trimite la o transformare și adaptare a producătorului cultural local (a intelectualului), necesare pentru ca recunoașterea să aibă loc. În acest proces al recunoașterii, relația cu Occidentul este în mod patent asimetrică. În timp ce pentru societățile ale căror culturi aspiră la recunoaștere (precum societatea românească) universalitatea este o „obligație, condiție de existență", din partea „țărilor avansate" se așteaptă „deschidere receptivă"[96].

Pentru tabăra europenistă, poziția universalistă este foarte sugestiv ilustrată de Andrei Pleșu. Pentru el, locul viitor pe care cultura românească îl va ocupa în configurarea universalului este de cea mai mare importanță. Autorul consideră că acest acces nu poate fi programat, nu poate fi pur și simplu intenționat cucerit[97]. Intelectualii care își asumă această misiune nu pot ști dinainte dacă scopul lor va putea fi atins. Mai degrabă, ceea ce ar trebui să-i preocupe este ce anume ar putea duce la eșec și cum ar putea fi el evitat. Patriotismul fals, retrospectiv și închis este o cale certă prin care se oprește includerea culturii românești în universalitate[98]. Împreună cu Pleșu, și alți intelectuali aparținând grupului național-europenist conturează o strategie specială de acces la universalitate: crearea unor lucrări (de artă) atât de autentic unice, încât comunică simultan un indigenism idiosincratic și universalitate. Cel mai bun artist ar fi cel ce găsește fragilul echilibru între cele două. Ralierea la civilizația europeană avea ca principală cale o explorare a modului prin care particularul poate traduce universalul, sau – în vorbele

93 *Ibidem*, p. 33.

94 *Ibidem*, p. 29.

95 *Ibidem*, p. 31.

96 Dan Hăulică, „Vocativul urgenței", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1980, pp. 216–220.

97 Andrei Pleșu, Rigorile ideii naționale, p. 192.

98 *Ibidem*, p. 193.

lui Katherine Verdery – „cum pot participa semnificativ culturile mici la o ordine globală dominată de alții"[99]. Noica este paradigmatic din acest punct de vedere: el spera să dea „un răspuns de dimensiuni europene (generale) bazat pe materialul românesc (particular)".

Autohtoniștii leagă dezideratele accederii la canonul cultural de succesele politicii externe a regimului Ceaușescu. Pentru ei, o strategie de succes ar combina demersurile din politica externă și diplomație cu angajamentul intelectual. Într-o perioadă de real succes diplomatic al regimului Ceaușescu, Edgar Papu consideră că a venit „momentul psihologic să aplicăm o lovitură decisivă ignoranței și indiferenței ce mai dăinuie încă în jurul culturii pe care o reprezentăm"[100]. Astfel, relația cu „străinătatea" s-a îmbunătățit simțitor datorită renumelui câștigat în arena politică internațională. Din punctul de vedere al lui Papu, acest lucru este cu deosebire important, fiind „singura cale prin care un popor poate deschide ochii celorlalți asupra sa"[101]. În plus, narațiunea protocronistă aduce și o critică hegemoniei culturale occidentale, intelectualii înrolați în această tabără considerându-se „luptători împotriva boicotului cultural din Occident, ce viza descurajarea culturilor mici"[102].

Odată cu specificul său, protocroniștii observă în cultura românească o maturitate datorată unei vocații organice ce asigură continuitatea și progresul, ajungând astfel ca la sfârșitul secolului al XX-lea aceasta să devină evidentă. Organicitatea a inspirat și dorința de autonomie, făcând-o să reziste istoriei. Dreptul la universalitate fiind astfel bine argumentat, se trece la critica valorilor civilizației și a canonului european – punct ce-i desparte clar pe protocroniști de europeniști în privința ideii de universal. „În Occident se face abstracție de prioritățile datorate altor cercuri de cultură decât ale lor: *Graecum est, non legitur*. Nu este această atitudine suficientă un mod de a falsifica istoria culturii?"[103]

Noica abordează cu totul altfel relația Occidentului cu celelalte culturi, după cum am văzut în secțiunea precedentă. De pe poziția aceasta, el reflectează și asupra unui alt aspect al ideii de universalitate: cultura occidentală are această calitate excepțională din punct de vedere istoric de a fi devenit universală și de a ajunge azi „purtătoarea de cuvânt a globului"[104]. De-a lungul veacurilor ea s-a dezvoltat într-o asemenea manieră încât a produs forme culturale în care se pot regăsi alte culturi marcate de diferență. Doar prin această calitate a universalului este posibil ca „întregul glob (să stea) sub modelul european, la finele veacului al XX-lea"[105]. Aspectul violent și opresiv al modernității este justificat prin valoarea extraordinară a produselor culturale realizate de-a lungul secolelor, chiar și în condițiile violenței atroce a colonialismului. În contemporaneitate, conform lui Noica, a fost depășită această fază violentă, ajungându-se la ceea ce filosoful consideră o cultură universală, globală: peste tot, cultura europeană este „la ea acasă".

Caracterizând această viziune ca fiind europocentrică, spunem doar jumătate din poveste. O cultură aflată istoric într-o poziție subalternă și care se autodefinește ca „mică" sau „marginală", atunci când devine europocentrică este în postura reproducerii privirii coloniale, operând o identificare cu figura „stăpânului". Universalitatea este un termen des folosit în literatura artistică, întotdeauna în legătură cu accesul la canonul occidental. Termenul se referă la „valorile universale", un concept iluminist fundamental, ce afirmă posibilitatea schimbului produselor cunoașterii între culturi și națiuni pe baza unor limbaje presupuse universale, dar de fapt cu un caracter cât se poate de precis localizat: unul european, occidental. În câmpul artelor, acest limbaj este configurat de istoria stilurilor, ce conturează narațiunea artei moderne. Figurile care sunt purtătoarele acestui limbaj sunt mereu cele care dețin deja condiția universalității, și anume cele care știu cel mai bine cum să produci, recunoști și reproduci acest limbaj „universal": bărbați occidentali, educați.

Este important să accentuăm faptul că întrupările subiectivității naționale în cadrul stabilit aici sunt mereu masculine, atât în canonul universal, cât și în cel național. În narațiunea naționalistă figura dominantă este militară și eroică. Observăm astfel că normele producerii canonului universal și cele ale producerii reperelor naționale coincid în termenii distribuirii de gen de tip patriarhal. Întâlnirea dintre

---

99 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 257.

100 Edgar Papu, „Avem ce dărui", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971, p. 58.

101 *Ibidem*: „Scânteia politică devine semnalul de atenție, care polarizează consecutiv un interes integral asupra poporului respectiv."

102 Mihai Ungheanu, *Exactitatea admirației*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 462.

103 Edgar Papu, „Lumile unui romancier", în *Luceafărul*, nr. 7 (1137), 18 februarie 1983, p. 5.

104 Constatin Noica, *Modelul cultural*, p. 36.

105 *Ibidem*, p. 35.

canon și națiune în normativitatea patriarhală este departe de a fi o coincidență, este mai degrabă o condiție fundamentală. Bazate pe continue procese de excludere, acestea sunt principii ale distribuirii puterii cu scopul creării de ierarhii rigide.[106]

O altă caracteristică importantă în discutarea universalității ca mod de accedere la canon este sentimentul urgenței. Este vorba de un sentiment al presiunii asumării principiilor etice și estetice pe care le pro-europenii le profesează, o urgență în a produce forme culturale în acord cu criteriile europeniste. Katherine Verdery atrage atenția asupra acestui aspect, notând că intelectualii europeniști „vorbeau despre ‚disperarea' cu care țările mici încearcă să-și definească locul în lume"[107]. Pentru cercetătoarea americană, martoră a dezbaterilor culturale și pasiunilor individuale ale protagoniștilor vremii, această trăsătură, ce se regăsește la grupurile europeniste, este remarcabilă: starea de urgență este traducerea intelectuală a unei situații de criză existențială generală și specifică. Cea generală se referă la atmosfera larg răspândită într-o societate marcată de lipsuri și îngrădiri; cea specifică se referă la perceperea intelectualilor europeniști de a fi marginali în ordinea puterii în câmpul lor profesional.

Credem însă că acest sentiment al urgenței este mai mult decât atât. Cu jumătate de secol înainte, generația criterionistă avea același sentiment al urgenței. Poate comune celor două sunt momentele istorico-politice de mare tensiune. Considerăm însă că le este comună și o percepție acută a rolului minor în cadrul distribuirii geopolitice a puterii. Urgența vine dintr-o percepție a posibilității unei neantizări istorice: cu alte cuvinte, este un mod de a se opune potențialul istoriei Mari – singura relevantă – de a nu-i lua niciodată în seamă, de a-i uita pur și simplu. Nu am înțelege universalitatea ca mod de accedere la canon fără înțelegerea acestei componente a urgenței.

Autonomia artei

Pe 11 octombrie 1979 cotidianul *Flacăra* publică un articol provocator cu titlul „Un orator printre scriitori"[108]. Autorul este Mihai Ungheanu, critic literar, redactor-șef la *Luceafărul* în anii 1970–1980 și membru marcant al taberei protocroniste. Acesta îl atacă pe Dan Hăulică, figură importantă a scenei culturale și revista sa, *Secolul 20*[109]. Unul dintre principalele puncte de atac este „perseverența într-o sferă pur estetică", evitând orice referință la faptele sociale. Acuzațiile continuă împotriva unui „stil snob". Tonul anti-elitist al articolului culminează în acuza de a fi persistat într-un câmp autonom, pur estetic al expresiei. Reacțiile defensive nu întârzie să apară. Într-o asemenea luare de poziție, revista *Secolul 20* este descrisă ca „o bibliotecă universală cu porțile deschise" și un „ambasador al culturii românești"[110]. „Sfera pur estetică" de care revista este acuzată corespunde „unei deschideri către Europa", participării la un limbaj „universal".

Episodul descris mai sus este doar una din izbucnirile unei tensiuni dintre cele două tabere intelectuale: în ce măsură o producție artistică poate fi și ar trebui să fie separată de sfera politicului. Tensiunea aceasta debutează cu reabilitarea lui Titu Maiorescu în 1963 și, implicit, a teoriei sale despre autonomia esteticului. Din acest moment se vorbește tot mai mult de distincția dintre artă și componente sociale sau politice, în primul rând pentru a diferenția noile scene culturale de epoca realismului socialist. Dacă inițial afirmarea autonomiei esteticului însemna ralierea la o genealogie intelectuală maioresciană, aceasta a integrat și alte valențe – în general de contestare a interferenței regimului politic în inițiativele din sfera intelectuală. Această poziție, tipică taberei europeniste, este foarte bine ilustrată printr-un interviu acordat de artistul Horia Damian[111] lui Gabriel Liiceanu. Pentru Damian, relația socialului cu arta ține și de o anumită legătură a artistului cu un public propriu. În această perspectivă, el menționează nostalgic capacitatea pierdută azi a artei tradiționale de a stabili o legătură intimă cu publicul său, de a-l reprezenta: „artistul tradițional avea mai multe șanse decât cel de astăzi în a realiza

---

106 Vezi Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1999.

107 Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 276.

108 Mihai Ungheanu, „Un orator printre scriitori", în *Flacăra*, 11 octombrie 1979, p. 41.

109 Revista *Secolul 20* și fondatorul său, Dan Hăulică, au primit în iunie 1987 Premiul cel Mare pentru Cea mai Bună Recenzie Dedicată Artelor din partea Centrului Federal Cultural și Artistic Georges Pompidou din Paris.

110 *Steaua*, 12 decembrie 1987, p. 62, apud RSR, nr. 8, 23 iunie 1988, fără mențiunea autorului.

111 Horia Damian (1922–2012) artist român, emigrează în Franța în 1946, unde își va dezvolta cu succes cariera artistică și unde va rămâne până la sfârșitul vieții. Aici, el devine o figură importantă pentru diasporă, fiind deopotrivă, în special în anii '80, un simbol al taberei europeniste.

o comunitate de trăire cu publicul său”[112]. Mai mult decât un regret, această observație încearcă să numească o realitate, legitimând astfel izolarea și elitismul artistului: „arta nu mai are astăzi puterea să scoată lumea pe străzi”[113]. Artistul poate accede la categoriile frumosului sau adevărului, însă nu mai poate să le transmită direct maselor de oameni, iar această imposibilitate este un fapt istoric, o condiție a modernității și nu depinde de ceea ce-și propune artistul. Afirmarea rupturii artistului de un public receptiv e un gest curajos în contextul regimului Ceaușescu.

În condițiile unui sistem cultural care acordă prioritate artistul popular și producției culturale populare – prin casele de cultură și cluburile de creație atașate spațiilor muncitorești – legătura dintre artă și „mase" este cât se poate de explicit ilustrată prin Festivalul Cântarea României. Damian, când vorbește despre scoaterea oamenilor în stradă, se referă direct la acest festival, el criticând acest aspect al sistemului cultural din perspectiva inautenticității sale. Arta scoate oamenii în stradă, însă o face prin exercițiul puterii și nu datorită unui principiu real al reprezentării. Cu toate acestea, identitatea națională continuă să fie o miză pentru toate grupurile de intelectuali. În mod curios, un anumit tip de patriotism este văzut ca fiind disjunct de dimensiunea socială sau politică a operei de artă.

Relația dintre patriotism și principiul autonomiei estetice este reliefată de Dan Hăulică în observațiile legate de artiști provenind din contextul românesc care au dobândit recunoașterea structurilor culturale occidentale, în speță George Enescu și Constantin Brâncuși. Cultivându-și autonomia și căutând originalitatea, aceștia își îmbogățesc opera cu autenticitate, transmițând „esența durabilă a originalității românești”. Revendicarea unei poziții autonome se conjugă cu ideea de spirit critic: ce este „inseparabil de arta adevărată, este și patriotic”[114]. O observație asemănătoare este făcută de Mircea Martin când reflectează asupra semnificației deschiderii culturale de după 1965 și apoi asupra orientării naționaliste.

Din acest punct de vedere, relevantă este și campania anti-Lovinescu declanșată de tabăra autohtonistă. Desfășurată la mijlocul decadei nouă, aceasta viza denigrarea postumă a lui Eugen Lovinescu ca figură centrală a genealogiei intelectuale europeniste. Găzduită de toate periodicele regimului în frunte cu *Săptămâna*, campania a venit în continuarea unei serii de amenințări și atacuri asupra Monicăi Lovinescu la Paris[115].

Cârneci consideră principiul autonomiei artei una din ideile principale în cadrul transformărilor specifice ale scenelor de artă începând cu anii 1960[116]. Autonomia este văzută în relație cu sfera politică, un termen larg, descriind atât aparatul de putere efectiv (persoane, instituții), cât și modul prin care influența lui este propagată în societate (prin legi, decrete, cenzură, supraveghere). În funcționarea aparatului de putere scopul este de a obține o suprapunere perfectă între instituțiile statului/regimului politic și națiune. Principiul autonomiei, în analiza lui Cârneci, corespunde unui model estetic „produs din interiorul metabolismului artistic modern”, în opoziție cu un „model politic artificial, impus de afară de către instanțe totalitare”[117].

Cârneci folosește dihotomia *art libre*/*art dirigé*[118], opunând idealului autonomiei estetice arta angajată sau arta pentru societate. Conform autoarei, opusul idealului autonomiei este „un tip de artă care nu mai este canalul de comunicare a individului către societate, ci exprimă o funcție socială, un comandament politic și un ethos al societății integrate”[119]. Dar ce, dacă nu aceasta, este afirmarea existenței identității naționale și al deziderатului de a o exprima artistic, livrând un tip de cunoaștere despre adevărata ființă națională românească?

O poziție diferită și singulară în epocă este cea a lui Octavian Paler, el însuși o figură controversată. Într-un eseu intitulat „Estetică și politică”, publicat într-o revistă literară ce promovează opțiunea

112 „Gabriel Liiceanu în dialog cu Horia Damian”, în *Secolul 20*, nr. 7–9, 1980, p. 17.

113 *Ibidem*.

114 Dan Hăulică, „Vocativul Urgenței”, în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1980, p. 218.

115 Despre campania împotriva lui Eugen Lovinescu vezi Mircea Martin, Cultura română, secțiunea III. Autorul consideră că este și o consecință a eforturilor regimului de a reduce la tăcere vocile de la Radio Europa Liberă, și în special pe cea a Monicăi Lovinescu, fiica criticului; de menționat este atacul asupra ei din 1977, ce s-a soldat cu spitalizare. Vezi Ion Mihai Pacepa, *Orizonturi Roșii*, București, Humanitas, 2010 (1987), pp. 12–13.

116 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 227.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*, pp. 239–242.

119 *Ibidem*, p. 241.

europenistă[120], el nu respinge legătura dintre politic și estetic. Dar afirmă că acestea pot deveni incompatibile dacă artele ar fi constrânse să servească *doar* unor scopuri politice. Un artist are de ales între trei poziții politice: fie împotriva „barbarismului", fie la mijloc, fie deasupra celor două părți. Convingerea lui Paler este că nu mai este posibil pentru un artist să se sustragă implicării politice. Libertatea de creație nu ar trebui confundată cu libertatea de a arăta indiferență politică. Adoptarea indiferenței politice și calificarea acesteia ca libertate artistică ar însemna afirmarea dezinteresului față de diferența dintre adevăr și minciună, justiție și injustiție, victimă și opresor. Autorul argumentează că artiștii contemporani nu se mai pot separa total de zona politică și că e necesară luarea unei poziții care nu poate fi indiferentă.

Critic la adresa opțiunii „artă pentru artă", Norman Manea reprezenta și el la vremea respectivă o voce distinctă de cea a confraților săi. Prezent la Colocviul despre romanul românesc contemporan[121], el va declara public că retragerea în estetism nu este o soluție, notând doi ani mai târziu, când reflecta asupra celor întâmplate la Colocviu, că ceea ce urmărea în termenii problematicii funcției artistului în societate era ideea unei *est-etici*. Prin aceasta înțelegea o responsabilitate a artistului, o răspundere asumată de a se plasa critic față de contextul social în care creează[122]. El nota în vara lui 1989 că retragerea în estetic nu evită confruntarea cu autoritatea. Ba chiar efectul este mai degrabă unul opus celui dorit: ignorând puterea, o iei în serios, „sporindu-i involuntar autoritatea, acreditând-o într-un fel"[123].

Autonomia esteticului este un principiu care în epocă se referă în principal la relația scenei intelectuale alternative cu regimul politic. Arta-pentru-artă devine un factor al producției culturale ce se traduce ca o luare de poziție față de regim. Pentru cei mai mulți intelectuali, o componentă socială sau politică în opera lor ar fi însemnat o acceptare a imperativelor politice ale regimului. Pentru câțiva, precum Norman Manea, o astfel de componentă putea să însemne adoptarea unei poziții de contestare a acestor imperative. În mod secundar, autonomia esteticului a însemnat și afirmarea unei filiații intelectuale ce se revendica de la teoriile despre artă ale lui Titu Maiorescu și Eugen Lovinescu. În timp ce primul fusese reabilitat deja de la începutul anilor '60, Lovinescu rămâne o figură problematică pentru aparatul de stat și tabăra autohtonistă până în 1989. Acest lucru se explică prin tradițiile diferite cărora cei doi intelectuali le aparțin. Tradiția critică reprezentată de Maiorescu, o genealogie esențialmente conservatoare și patriotică, are componente compatibile cu direcția ideologică a regimului Ceaușescu. Genealogia lovinesciană, una radical europenistă, care pune pe plan secund căutarea specificului național, este în mod clar indezirabilă pentru directivele politice ale epocii. Pentru tabăra europenistă însă, afirmarea unei duble filiații, de la ambele genealogii, este o tactică în raporturile cu regimul: alăturarea unei figuri acceptate uneia mai puțin agreate are potențialul unei ambiguități oportune accesului la spațiul public.

Concluzii

Menționam la începutul acestui text o direcție critică în cadrul studiilor despre naționalism, direcție care include abordarea naționalismului ca discurs și nu ca ideologie sau model de organizare politică. În cadrul aceleași direcții găsim și o contribuție inovativă ce a lăsat urme importante în dezvoltările recente ale acestei discipline[124]. În *Nationalist Thought and the Colonial World*[125], Partha Chatterjee, cercetător aparținând școlii studiilor dedicate condiției de „subaltern", indică o falie în studiile despre naționalism: abordările moderniste ce au marcat domeniul sunt necritice cu privire la poziția de pe care sunt formulate – din interiorul epistemologiei iluministe – și eșuează în a formula o critică a naționalismului din perspectiva considerării lui ca fiind constitutiv pentru modernitatea occidentală. Chatterjee arată că naționalismul trebuie contestat tocmai pentru că este un instrument de raliere a societăților non-occidentale la modernitate, deși, de cele mai multe ori, naționalismul este folosit pentru a afirma

---

120 Octavian Paler, „Estetică și Politică", în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1–2, ianuarie–februarie 1987. Pentru controversa stârnită vezi RSR, nr. 7, 26 mai 1988, pp. 27–28.

121 Colocviul despre romanul românesc contemporan are loc în mai 1986 la Târgu-Mureș, sub egida Uniunii Scriitoriilor.

122 Norman Manea, „România în trei fraze…", în Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul și artistul*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 33.

123 Norman Manea, „Despre clovni: dictatorul și artistul", în *Despre clovni*, p. 42.

124 Vezi intersecția dintre metoda discursivă și abordarea postcolonială în Umut Özkırımlı, „Partha Chatterjee and Postcolonial Theory", în *Theories of Nationalism*, pp. 182–187.

125 Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, London, Zed Books, 1986.

exact opusul. Astfel, Chatterjee furnizează unelte conceptuale importante pentru înțelegerea legăturii dintre afirmarea naționalismului și menținerea hegemoniei occidentale în domeniile vieții, deschizând un drum teoretic pentru abordarea din perspectiva gândirii decoloniale a reafirmării naționalismelor în afara Occidentului.

Textul de față, deși integrează doar pe alocuri o bibliografie inspirată de gândirea decolonială, este profund influențat de aceasta, aducând o contribuție la ceea ce ne-am dori să fie o deschidere către o teorie critică decolonială în Europa de Est[126]. Urmărind legătura dintre naționalism și dorința apartenenței la Europa occidentală, am cartografiat punctele nodale de tensiune dintre diferitele tabere de intelectuali, cu accent pe producția de artă contemporană și cercetarea sa la nivel discursiv. Panorama rezultată permite evidențierea câtorva teze.

În primul rând, pentru proiectul articulării națiunii în anii '70 și '80 puterea și scenele intelectuale alternative se găsesc – chiar dacă din poziții cu totul și cu totul diferite – într-o relație de co-autoare. Opțiunile alternative se revendică de la genealogii intelectuale de la începutul secolului XX, genealogii ce stabilesc o direcție metafizică în definirea specificului național. Această idealizare marchează viziunea acestor orientări cu privire la universul rural și figura țăranului ca fiind produse estetizate, departe de realitățile socio-politice ale populației rurale contemporane. Astfel se realizează și o reabilitare necritică a unora dintre reprezentanții intelectualității interbelice, ale căror complicități politice cu mișcarea legionară nu sunt luate în considerare. Spre deosebire de generația criterionistă însă, intelectualii și artiștii acestor orientări se consideră europeniști, revendicându-și simultan rolul reprezentării autentice a națiunii, cât și a miezului modernității occidentale. Reprezentarea acestei modernități este condiționată de o privire reverențioasă și necritică la marile categorii culturale ale acesteia, marcând astfel o nouă etapă în conștiința colectivă a poziției subalterne a societății românești pe scena globală și constituindu-se ca un antecedent pregătitor pentru transformările post-89. În final, dar nu și în ultimul rând, observăm că orientarea europenistă generează mai puțin o întemeiere a autonomiei artei, ci mai degrabă naturalizează subordonarea și dependența față de prerogativele politico-culturale ale Occidentului. Slăbiciunea concepției cu privire la autonomia artei face loc și unei ambiguități ce duce până la complicitate cu puterea locală, când ne referim la afirmarea valorilor tradiționaliste. Astfel, direcția europenistă nu garantează o distanțare disidentă față de regim, ci promovează norme culturale ce vor contribui la crearea premiselor îmbrățișării necritice și cu brațele deschise după 1989 a sistemelor sociale, culturale și economice occidentale. Critica lucidă a canonului occidental, a hegemoniei culturale europene rămâne o sarcină de realizat după căderea regimului Ceaușescu, adică după expirarea competiției specifice acelei perioade dintre diversele narațiuni intelectuale ale identității naționale.

126 Pentru o asemenea deschidere vezi, de exemplu, Ovidiu Țichindeleanu, „Decolonial AestheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation", în *Social Text*, 15 iulie 2013; Manuela Boatcă, „Multiple Europes and the Politics of Difference Within", în Hauke Brunkhorst, Gerd Grözinger (ed.), *The Study of Europe*, Baden-Baden, Nomos, 2010, pp. 51–66.

V Anii ’90. Artă publică, instituții și tendințe de critică instituțională

Monumentul: între inflație memorială și poetica rememorării. România anilor ’90

Celia Ghyka

It’s a poor sort of memory that only works backwards. (The White Queen)
Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*

Pe fundalul construcției unui spațiu public românesc al anilor ’90, cercetarea de față se concentrează asupra temei monumentului și a modurilor în care acesta dă vizibilitate memoriei publice, ocupându-se de felul în care memoria recentă a anilor ’90 (legată de momentul 1989, dar și de nedreptățile din perioada dictaturii comuniste) se condensează în monument. Pornind de la câteva cazuri semnificative pentru relația memorie-monument-spațiul public și pentru mecanismele de construcție și comandă a monumentului public (Timișoara, București, inițiativele Asociației foștilor deținuți politici din România – AFDPR) studiul se deschide către o interogație mai vastă cu privire la dificultățile monumentului (de natură simbolică, ideologică, urbană, estetică) în contemporaneitate.

Monument, memorie, spațiu public

The notion of a modern monument is veritably a contradiction in terms: if it is a monument, it cannot be modern, and if it is modern, it cannot be a monument.
Lewis Mumford[1]

Scepticismul pe care Lewis Mumford[2] îl exprima deja în 1938 cu privire la monumentul modern anunță o întrebare mai largă, privitoare la dificultățile multiple pe care acesta le ridică, atât formal, cât și, mai ales, filosofic. Monumentul în sensul său instaurat printr-o lungă tradiție a artei monumentale occidentale este mai ales o expresie a glorificării sau a comemorării izbânzilor înscrise în Istorie. În contemporaneitate, ne putem întreba în ce măsură mai putem vorbi despre actualitatea sau despre posibilitatea însăși a monumentului, în condițiile unei crize mai largi, a Istoriei (căreia i se anunță – sau i s-a anunțat deja – sfârșitul[3]) și a dificilei sale reconcilieri cu memoria[4]. În contextul acestei crizei a istoriei-memorie, locul victimelor, al evenimentului dureros, locul memoriei ca fapt individual sau colectiv

1 Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, Boston, Mariner Books, 1970 (prima ediție 1938), p. 433.

2 Deși Mumford se referă mai ales la dificila supraviețuire a monumentului funerar (monumentul înțeles, așadar, în sensul său primar, de semn ce amintește sau comemorează morții) în modernitate, observațiile sale depășesc această ipostază particulară a monumentului pentru a vorbi, într-un sens mai larg, despre o concepție pozitivistă, biologică asupra morții în modernitate, o concepție pentru care imortalitatea terestră devine inutilă, neadecvată vieții și nevoilor contemporane. Într-un fel, comentariul lui Mumford anunță – de pe terenul monumentului urban – gândirea unor filosofi precum Theodor Adorno sau Claude Lefort privind moartea imortalității în modernitate (Adorno: *Tod der Unsterblichkeit*). Pentru Lefort, pe urmele lui Adorno, dispariția ideii de imortalitate este intim legată de dispariția vizibilității morții în societatea modernă. Claude Lefort, *Essais sur le politique: XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 2001, pp. 339–341. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2003, pp. 112–113. [Ediția în limba română: *Minima Moralia*, traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Art, 2007] De unde dificultatea monumentului, a cărui primă sarcină este tocmai de a da vizibilitate morții și de a asigura imortalitatea terestră.

3 Criza viitorului anunțată de diferitele discursuri ale sfârșitului: de la sfârșitul revoluției la François Furet la sfârșitul istoriei la Francis Fukuyama. Pentru o revizitare a discursurilor istoriei timpului prezent, a se vedea un excelent articol al lui Michel Trebitsch, „Statutul evenimentului în istoria timpului prezent”, în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, 7–8 aprilie 2002, București, Colegiul Noua Europă, 2000, pp. 12–29.

4 Fac aici aluzie la o poziție contemporană a istoricilor și cercetătorilor în științe sociale, inițiată de Școala Analelor în anii ’30 și reluată în anii ’60–’80 de cercetători precum Pierre Nora și Jacques Le Goff, privind raportul delicat dintre istorie și memorie, și la felul în care sunt ele înțelese astăzi. Una din lucrările fundamentale și novatoare pentru această redefinire a temei memoriale în raport cu discursul istoriografic contemporan rămâne, fără îndoială, cartea monumentală a lui Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Seuil, 1984.

la scara trăitului și nu a consemnării în anale devin teme pentru devenirea monumentului sau a deturnărilor sale către anti-monument, non-u-ment, contra-monument[5].

Pe de altă parte, tocmai prin felul în care face apel la evenimente colective, monumentul este o ipostază a spațiului public, expresie a unei balanțe fragile între concepție artistică, simbol colectiv și decizie politică. Atât memoria publică[6], cât și monumentul – ca formalizare (sau uneori instrumentalizare) a acesteia – acționează ca revelatori ai spațiului public[7]. Rolul monumentului este, în plus față de acela de a reprezenta ideologiile oficiale, și acela de a fi un concentrat de memorie colectivă, o modalitate prin care societățile înscriu în materiale durabile evenimentele pe care le cred, la un moment dat, demne de a fi consemnate și transmise. După Reinhardt Koselleck[8], una din mizele principale ale travaliului memoriei colective este aceea a (re)interpretării trecutului și a transformării sale într-un câmp de orizonturi viitoare, într-o permanentă dinamică între construcție și reconstrucție, definită prin relația dintre câmpul de experiență și un orizont de așteptări viitoare.

Tocmai în capacitatea sa de a se deschide către orizonturi viitoare și nu de a privi doar înspre trecut constă și dificultatea extremă a monumentului contemporan, și prin aceasta formula sa academic-triumfalistă se află într-o serioasă criză.

Calibrarea cercetării: privirea discontinuă și fragmentară

Întrebările de la care am pornit se referă, în primul rând, la dificultățile, poticnelile, salturile, regresiile pe care le cunoaște construcția spațiului public românesc după 1990. Din nenumăratele ingrediente care participă la această construcție am ales să mă ocup de ipostaza particulară a monumentului public, mai precis de modul în care participarea acestuia la spațiul public aduce în prim-plan tema memoriei.

La o primă vedere, tema producției monumentale în spațiul public românesc pare pe cât de vastă, pe atât de descumpănitoare. Sute de obiecte – declarate în mod oficial sau aspirante în secret la statutul de monument – s-au instalat frenetic în România anilor '90 (și procesul continuă). Ele oscilează între monumentul comemorativ dedicat eroilor naționali, eroilor culturali (în ambele cazuri văzuți ca părinți fondatori ai națiunii), obiect decorativ destinat înfrumusețării[9] spațiului public, recuperări simbolice sau reapropieri ale monumentelor precedente, în fine monumentul involuntar sau obiectul oarecare,

---

5 Anti-monumentul (*counter-monument* în literatura anglo-saxonă) deplasează tema comemorării spre o dimensiune efemer-performativă și uneori subversivă și face apel la un fel de memorie negativă, neoficială, anti-festivistă. Practici artistice foarte diverse, pornind de la Robert Smithson, și mai ales Gordon Matta-Clark deschid, începând cu sfârșitul anilor '60, calea către interpretări critice ale monumentului și monumentalului, atât estetic, cât și simbolic. Anti-monumentul (sau non-u-mentul, cum îl numește Matta-Clark) va pendula între discreție extremă și dispariție totală (Jochen Gerz, Ester Shalev, Rachel Whiteread, Hans Haacke, Christian Boltanski etc.).

6 Voi folosi sintagma „memorie publică" într-o accepțiune care se suprapune relativ peste cea de „memorie colectivă", deși genealogia celor două ar revela multe nuanțe care fac înțelegerea lor diferită. Cum studiile memoriale (*memory studies*) au devenit în ultimii zece ani o disciplină de sine stătătoare în cadrul studiilor umaniste, situându-se la intersecția dintre istoriografie, antropologie, sociologie, psihologie, studii culturale și vizuale, mulți dintre autorii care s-au aplecat asupra subiectului memoriei colective au simțit nevoia să redefinească, în funcție de scopurile propriilor cercetări, înțelegerea clasică dată de Maurice Halbwachs în 1939 memoriei colective. Termenul oscilează între memorie culturală (Ian & Aleida Assmann), memorie populară (Michel Foucault), memorie socială (Jeffrey Olick) sau memorie publică (Edward S. Casey, Kendall Phillips), care deschid fiecare și în același timp rafinează câmpul de înțelegere a noțiunii. Voi prelua aici termenul și sensul de memorie publică, în prelungirea lui Edward S. Casey, pentru care memoria publică este un nume mai potrivit pentru a desemna lucrarea acelei memorii (cu necesitate împărtășită) care este dotată cu vizibilitate și apare în spațiul public. Evident, această perspectivă datorează Hannei Arendt înțelegerea spațiului public ca spațiu al apariției. În urma acestei definiții, memoria publică este centrală în construcția spațiului public. Sau chiar, mai radical, aș spune că memoria este constitutivă spațiului public. A se vedea Edward S. Casey, „Public Memory in Place and Time", în Kendall Phillips (ed.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 2004, pp. 17–42.

7 Premisa de la care pornesc este că acestea se suprapun, cel puțin parțial sau mai degrabă se desfășoară în cercuri concentrice. Monumentul este o în-spațiere/condensare a memoriei, care e pretext/scenă/revelator pentru spațiul public.

8 Reinhart Koselleck, *L'Expérience de l'histoire*, traducere de Alexandre Escudier, în colaborare cu Diane Meur *et alii*, Paris, Seuil, 1997.

9 Înfrumusețarea (*embellissement*) spațiului public este una din temele majore ale amenajării urbane ce urmează barocului, amplu teoretizată în secolul al XVIII-lea francez, și mai ales în secolul al XIX-lea. Amenajările urbane care vizează, pretutindeni în Europa, dar mai ales în Franța, rectificarea rețelelor stradale și compoziția de noi bulevarde devin unul din instrumentele principale de modernizare urbană. Un alt instrument esențial se referă la punerea în valoare a monumentului (înțeles atât ca obiect de arhitectură, cât și ca obiect de artă publică amplasat în oraș) în relație cu noua rețea stradală. Pe această cale, a influenței franceze, termenul este introdus și în România după Regulamentele Organice și va acționa ca principiu director pentru amenajările urbane și modernizările secolului al XIX-lea. În București, de pildă, se înființează în 1871 Comisiunea tehnică de înfrumusețare a orașului București. În raport cu această artă urbană a construirii atente a spațiului public, implanturile contemporane din România ajung de multe ori la formule ridicole ale *kitsch*-ului monumental, ctitorii stranii ale câte unui primar plin de prea mult zel, prin amplasări scoase din scară ale unor obiecte-surogat, de la Albă-ca-Zăpada și ai săi pitici până la scânteietori copaci artificiali sau delfini albaștri ca marea… Registrul e imprevizibil, și cu atât mai descumpănitor.

care prin amplasament, scară, proporții devine un semn monumentalizat. Sunt apoi diversele monumente care fac apel la o memorie legată de personaje sau situații foarte locale și pe care le-aș include în categoria vernacularului[10] monumental.

Chiar și numai pentru acest decupaj tematic, o inventariere completă a monumentelor din România depășește posibilitățile unui studiu limitat și s-ar putea, de asemenea, dovedi lipsită de interes.

În fine, o altă categorie – cea de care mă voi ocupa cu precădere – implică relația extrem de delicată cu memoria foarte recentă. Tema centrală a studiului este, așadar, felul în care memoria recentă și traumatică – legată fie de evenimentul particular al anului 1989, fie de exorcizarea comunismului – se concentrează în monumentul care face apel și dă vizibilitate memoriei, și prin aceasta devine unul din vectorii de construcție a spațiului public. Pentru perioada studiată, care se întinde – în mod elastic – până în anii 2000, acest raport cu memoria și condensarea ei în monument este cu atât mai dificil, prin distanța mică dintre evenimentul traumatic și sublimarea sa în obiect public, destinat co-memorării.

Asemenea semne ale memoriei se construiesc în toată România, în urma unor inițiative diverse, care variază între instituții oficiale (locale sau naționale: municipalități, Ministerul Culturii, Președinție etc.) și asociații ale societății civile, ea însăși în curs de formare (mai ales asociații dedicate memoriei Revoluției din 1989 sau Asociația foștilor deținuți politici – pe care o voi numi în continuare AFDPR –, Asociația Memorialul Sighet etc.). Ceea ce e extrem de interesant este felul în care aceste instituții ale sferei publice apelează la o retorică diferită și la mecanisme diferite pentru a da curs proiectelor de monument. În acest sens, exemplul Timișoarei – unde inițiativa vine din rândul societății civile, dar este susținută de municipalitate – este un caz special pentru contextul românesc, prin felul în care se construiesc locurile memoriei și o identitate locală foarte puternică, cărora monumentul le dă vizibilitate.

Cercetarea aduce în discuție trei situații care ilustrează mecanisme diferite: AFDPR, Asociația Memorialul Revoluției din Timișoara – două cazuri de inițiativă a societății civile – și situația Bucureștiului, unde comanda de monument este mai ales ilustrarea unei voințe oficiale. Mă voi apleca însă cu mai mare atenție și insistență asupra cazului Timișoarei, interesant în special pentru coerența și intensitatea demersului de construcție a unui spațiu public al memoriei și a rescrierii unei identități locale, prin monument.

Cum documentația în ce privește monumentele din perioada studiată[11] este destul de firavă, o etapă necesară a fost constituirea unei baze de date ce conține fișe[12] ale monumentelor (indiferent de valoarea lor artistică), iar scopul ei este completarea unor fonduri de documentare și a unei inventarieri care este primul pas către studii mai extinse privind monumentul românesc contemporan și avatarurile sale. Cercetarea se deschide, așadar, către o continuare atât tematică (a monumentelor recente ale căror teme atacă relația memorie-istorie din perspectiva – totdeauna politică – a prezentului), cât și geografică sau temporală, prin extinderea perioadei de studiu atât către anii 2010, cât și înapoi, către anii '80.

Firește, decupajul de care am ales să mă ocup, centrat pe tema rezistenței sau traumei din timpul comunismului, și mai ales pe evenimentul Revoluției din 1989, va fi cu necesitate limitat. Extinderea

---

10 Preiau și extind aici, pe terenul monumentului, o distincție pe care o propune Christine Boyer când discută despre *topoi vernaculari* și *topoi retorici*, pentru a descrie însemnele memoriei vernaculare (determinate de practicile cotidiene), în raport cu scenele simbolice care se articulează prin spațiile publice și monumentele emblematice ale orașului, și care sunt „reprezentări studiate ale unei autorități civice, devenind astfel cartea memorială oficială a evenimentelor semnificative sau metafore ale vieții naționale". A se vedea Christine Boyer, *The City of Collective Memory*, Cambridge MA, The MIT Press, 1994, p. 343.

11 Mă refer la cele câteva inițiative pe care le cunosc în acest sens: fondul documentar MNAC – pentru perioada 1945–1989, documentația privind artiștii sau taberele de sculptură (DocuMNAC: arhivă digitală în imagini a artei moderne și contemporane Românești); teze de doctorat precum cea a Monicăi Sebestyen (*Monumentul de for public și spațiul public. București 1831–1948*, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", 2012) care, deși se ocupă de o perioadă anterioară, propune un inventar al monumentelor bucureștene care ajunge până la momentul contemporan. Aș menționa, de asemenea, proiecte colective precum *RoArchive*, coordonat de Iosif Király, la care participă Simona Dumitriu, Raluca Nestor, Raluca Ionescu, Bogdan Bordeianu, Michele Bressan, Bogdan Gîrbovan, Larisa Sitar, Cosmin Moldovan, Andrei Mateescu, Cristiana Radu. Proiectul *RoArchive*, început în 2007, are drept scop crearea unui baze de date semnificative pentru schimbările prin care trece România contemporană și pentru care tema monumentului capătă un rol important. Pentru acest demers, monumentul este înțeles într-un sens mai larg, de semn colectiv, ca prezență în spațiul public a unor obiecte diverse, care pot fi arhitectură, sculptură de for public, obiect de artă în spațiul public, obiect oarecare ce primește involuntar statutul de monument etc. Rezultatele cercetării au făcut obiectul unui volum colectiv apărut recent: Iosif Király, Raluca Oancea Nestor, Raluca Paraschiv Ionescu (ed.), *RO_Archive – O arhivă a României în tranziție/An Archive of Romania in Times of Transition*, București, Editura UNArte în colaborare cu Editura Vellant, 2015.

12 De asemenea, am considerat cazurile Clujului și Aradului ca reprezentative pentru ce se întâmplă în România anilor 1990–2000 (și chiar mai târziu), chiar dacă nu se referă la tipul de memorie recentă pe care o invoc în mod particular în acest studiu (post-1989).

ulterioară a contextului de analiză înapoi, către anii ’80, mi se pare un episod necesar înțelegerii felului în care se configurează peisajul monumental românesc, și mai ales explicării acestuia prin continuități, atât în ce-i privește pe actorii principali (autori de sculptură de for public), cât și evoluția mecanismelor de comandă publică, a relației dintre spațiul urban și monument, și nu în ultimul rând, a modului în care evoluează – sau se alterează – gustul public.

Peisaj liminal. România anilor ’90

Pentru a descrie contextul românesc al anilor ’90 voi face apel la un concept extins al geografiei culturale, și anume acela de peisaj cultural[13], în a cărui înțelegere iconografică intră cu o pondere importantă însemnele simbolice ale spațiului public. Monumentul și memorialul sunt, așadar, printre protagoniștii cei mai proeminenți, cei mai vizibili ai construcției peisajului memorial, ca subspecie a peisajului cultural.

Pentru a defini procesul dificil de construcție a peisajului cultural al momentelor de tranziție, Marius Czepczyinski[14] analizează o stare aparte a acestuia, pe care o numește peisaj liminal. Acest peisaj liminal descrie o întreagă încrengătură de tendințe, mode culturale și sociale care se regăsesc în stratul de discursuri și practici publice. Căderea comunismului a lăsat în urma sa peisaje culturale extrem de ideologizate, presărate cu mii de semne a căror reinterpretare și apropriere a devenit brusc problematică. Peisajul liminal ar descrie, așadar, acea stare a peisajului cultural care se află *între*: el nu mai e tipic pentru regimul politic și așezarea socială precedentă și proiecțiile sale, dar este încă foarte diferit și depărtat de acel peisaj către care se aspiră. Un asemenea peisaj liminal, care nu mai e ce-a fost, dar nu e încă ce ar putea să fie – care pendulează, așadar, între o stare depășită și o promisiune potențială – descrie, cred, cu destulă acuratețe România anilor ’90, iar în ce privește monumentul, încercările diverse din acei ani de a în-spația, în teritoriu, o memorie publică se găsesc la rândul lor într-o fragilă stare de liminalitate.

Monumentele pot fi citite ca o ilustrare a dificultății de raportare a societății românești abia ieșite din comunism la istoria și memoria sa recentă, prin recursul la forme excesive de reprezentare ale unei așa-zise istorii glorioase, căreia i se presupune puterea miraculoasă de a repune societatea românească într-o continuitate istorică, una însă care ar putea sa treacă sub tăcere trecutul imediat, ca și cum acesta nu ar fi existat. Ca expresii condensate ale memoriei publice, monumentele captează felul în care prezentul se raportează la trecut, și sunt astfel totdeauna o reflexie a prezentului, chiar atunci când – sau mai ales atunci când – implică un discurs explicit despre memorie.

Interesul pentru memorie și traumă pare să crească în mod semnificativ mai ales din anii ’90, și acest lucru nu e întâmplător. Momentul schimbărilor politice din 1989 este urmat de o deschidere treptată a accesului la arhivele statelor foste comuniste. Accesul la arhive este un moment important, de recuperare a unei memorii foarte recente – și prin aceasta are o încărcătură emoțională extrem de puternică[15]. Memoria (și recursul la ea) devine, brusc, instrumentul cu care se face dreptate[16]. Obsesia memo-

---

13 În interiorul geografiei culturale, definită în mod clasic de Denis Cosgrove și John B. Jackson (Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croon Helm, Londra, 1984; J.B. Jackson, „The World Itself”, în *Discovering Vernacular Landscape*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1984) peisajul cultural este interpretat ca o compoziție unică, care descrie relațiile dintre putere și istorie într-un sistem de semne înscrise în straturi multiple, care reflectă elemente estetice, politice, etice, economice, sociale, culturale, legale etc. Peisajul cultural e înțeles ca un fundal care are rolul de a fi un transmițător activ al culturii, o imagine care e constituită mai degrabă din simboluri și reprezentări decât din fapte. Vezi Marius Czepczyinski, „Representations and Images of the ‘Recent History’”, în Kiril Stanilov (ed.), *The Post-Socialist City: Urban Form and Space Transformations in Central and Eastern Europe After Socialism*, Dordrecht, Springer, 2010, pp. 17–33. Ca subspecie a peisajului cultural, *peisajul memorial* se referă la intersecțiile dintre spațiul urban și memoria colectivă și se construiește ca o țesătură de discursuri, scene și acțiuni care au loc în spațiul public, având drept fundal memoria publică. A se vedea Owen Dwyer, Derek Alderman. „Memorial Landscapes. Analytic Questions and Metaphors”, în *GeoJournal*, nr. 73, 2008, pp. 165–178.

14 Marius Czepczyinski, Representations and images, p. 22.

15 Dezvăluirile care au loc prin deschiderea – parțială – a dosarelor fostei Securități (desecretizate complet doar în 2006, înaintea aderării României la Uniunea Europeană), însoțite de un climat politic nesigur și la rândul său conflictual, sunt sursa unor tensiuni și clivaje care duc la o fragmentare importantă a societății românești a anilor ’90. Inexistența unei legi a lustrației – adoptată, de pildă, de Germania în 1990 –, situația conflictuală generată de recuperarea proprietăților confiscate de regimul comunist și pentru care accesul la arhive este esențial, dar mai ales reparația morală cerută de victimele detenției comuniste sau de urmașii acestora pun tema memoriei în centrul dificilei construcții a noii societăți democratice.

16 După cum afirmă Ana Blandiana, inițiatoarea, împreună cu Romulus Rusan, a Memorialului de la Sighet: „Atunci când justiția nu reușește să fie o formă a memoriei, memoria singură poate fi o formă de justiție.” Citată de Rodica Palade, „Memoria ca formă de justiție”, în *Revista 22* din 25.10.2011, disponibil la: http://www.revista22.ro/memoria-ca-forma-de-justitie-11721.html.

rială vine pe fondul unei sensibilizări privind rolul terapeutic al memoriei (sau al punerii ei în scenă), început deja în legătură cu reactivarea, în anii '80, a temei Holocaustului[17] și a unui travaliu de doliu în fine posibil, după câteva decenii. Anii '90 ai fostului Bloc Estic par să fie bântuiți de tema memoriei, iar panica publică a uitării vine în contrapondere la o amnezie colectivă impusă de totalitarismul perioadei precedente, pentru care nu există decât istorie oficială.

Într-un studiu dedicat discursurilor memoriale în România post-comunistă, Smaranda Vultur[18] arată cum lupta pentru memorie ascunde de cele mai multe ori un alt conflict, mai important, legat de morală, în care dilemele memoriale iau foarte adesea forma unei judecăți de natură etică. Memoria e astfel chemată să repare nedreptățile istoriei și să restabilească un echilibru pierdut. Așa cum voi încerca să arăt în continuare, prin cazurile AFDPR, dar mai ales cel al Timișoarei, relația traumă-memorie și transpunerea acesteia în monument ridică o problemă extrem de delicată și de dificilă cu privire la justificarea morală de a interpreta/reprezenta sau de a vorbi în numele traumei, în obiectul artistic.

Încercarea disperată de revenire și de identificare cu un moment istoric care să eludeze o jumătate de secol de istorie duplicitară poate fi înțeleasă ca o nevoie de legitimare, căreia peisajul conflictual al memoriei recente îi poate cu greu răspunde. Această dorință poate să ia, după cum explică Alain Brossat[19], forma unei nostalgii pentru un stadiu al societății și instituțiilor sale față de care momentul comunist este perceput ca o uriașă regresie.

Aceste dificultăți iau însă de fiecare dată culoarea specifică fiecărui caz local, în care se suprapun iubirile și urile acumulate într-un timp lung al istoriei. După o jumătate de secol de manipulare constantă a istoriei și de reprimare a memoriei, momentul schimbării radicale aduce cu sine nu doar o recuperare a memoriilor și o mobilizare generală a unui trecut ținut sub tăcere, ci introduce și un adevărat „război al memoriilor". Apelul la memorie, origini, părinți și mituri fondatoare – pe scurt, reaproprierea trecutului – joacă, desigur, un rol de legitimare care poate ușor să ducă (mai ales în locurile cu puternică amprentă multiculturală[20]) la veritabile conflicte.

Această retorică a unor origini presupus ideale (sau a unui timp istoric cu necesitate glorios) este ceea ce Svetlana Boym numește nostalgie restauratoare[21] (*restorative nostalgia*), și recursul la ea explică multe din demersurile de legitimare ale societăților foste comuniste[22], prin continuarea unei politici de comemorare a trecutului. Acest trecut este recitit, și mai ales rescris – în formele sale monumentale – în încercarea de a recupera o istorie reprimată și de a reconstrui o narațiune istorică

---

17 Andreas Huyssen explică cum trauma Holocaustului devine emblematică pentru întregul secol XX și chiar pentru întreaga modernitate și, prin extensie, toate traumele secolului i se vor alătura în discursul memorial. Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford CA, Stanford University Press, 2003, pp. 14–15.

18 Smaranda Vultur, „Discursurile memoriei în România post-comunistă: cu privire la o arhivă de istorie orală", în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, pp. 211–224.

19 Într-un amplu studiu dedicat dificultății memoriale în țările ieșite din blocul estic: Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurek, *À l'Est, la mémoire retrouvée*, Paris, Editions La Découverte, 1990, pp. 11–35.

20 Ca în cazul unora din orașele din Transilvania, unde pasiunile naționale revin (sau se construiesc) sub forma unor conflicte etnice. Aceste conflicte – reale sau imaginate de autorități în scopul reformulării unor ierarhii sociale după 1990 – sunt sursa unor adevărate etnicizări spațiale, care se traduc și printr-o retorică monumentală violentă. Este cazul Clujului anilor 1990–2004 și al politicii de „românizare" a spațiilor publice majore, prin recursul la monumente care de data aceasta sunt veritabile expresii de legitimare politică. Luarea programatică în posesie a spațiilor publice și instalarea unor monumente scandaloase (urbanistic, estetic, simbolic) – statuia colosală a lui Avram Iancu și monumentul *Glorie Ostașului Român*, de o parte și de alta a Catedralei Ortodoxe – a avut scopul de a deveni contraponderea simbolică a Pieței Unirii, în mod tradițional principalul spațiu public al orașului, dominat de statuia lui Matei Corvin. Mai mult decât violența simbolică pe care o incorporează și decât repertoriul triumfalist pre/post/anti?-modern, acest ansamblu este în primul rând un exemplu de violență urbană față de și în spațiul public. De tema violenței monumentale și tratarea mai pe larg a cazului clujean m-am ocupat în articolul „Violență monumentală", în volumul *The Very Best of Red, Yellow and Blue. Spațiul public în România postcomunistă*, Cluj, Editura Tact (în curs de publicare). Un alt caz ilustrativ pentru conflictele etnice (reale sau imaginate) traduse în monument este realizarea, la Arad, a unui arc triumfal dedicat Reconcilierii naționale româno-maghiare (Parcul Reconcilierii Naționale, fosta Piață a Pompierilor), conceput pentru a se contrapune *Statuii Libertății*, realizată în 1890 și dedicată celor 13 generali maghiari anti-habsburgi executați la Arad în 1849. Statuia a fost demontată în timpul guvernului Ion I.C. Brătianu (1925) și reamplasată (într-un efort politic de reconciliere româno-maghiară) în 2004, dar nu pe fostul amplasament (ocupat între timp de *Monumentul ostașului român*). *Arcul de triumf* este o lucrare supra-monumentală (în termeni de scară) a sculptorului Ioan Bolborea.

21 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p.41.

22 Katrin van Cant, „Historical Memory in Post-Communist Poland: Warsaw's Monuments After 1989", în *Studies in Slavic Cultures*, University of Pittsburgh, vol. 8, 2009, pp. 90–118; Richard S. Esbenshade, „Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe", în *Representations*, nr. 49, Special Issue: Identifying Histories: Eastern Europe before and after 1989, iarna 1995, pp. 72–96.

restauratoare. În mod paradoxal, dificultatea construirii acestei narațiuni este tocmai felul în care o altă parte – cea tenebroasă – trebuie să fie reprimată sau ascunsă, de această dată.

Ilustrativ pentru contextul acestor dificultății ale societății românești a anilor '90 de a se raporta la propriul trecut este cazul particular al monumentelor care comemorează momentul Revoluției[23] din 1989 sau relația cu trecutul foarte recent, marcat de traumele sau nedreptățile din perioada dictaturii comuniste. Cum afirmam mai devreme, o inventariere completă a acestora depășește cadrul și mizele acestui studiu. Voi ilustra peisajul memorial prin recursul la câteva proiecte pe care le consider paradigmatice.

Un proiect amplu este cel desfășurat de AFDPR, care a inițiat în intervalul 1990–2005[24] construcția mai multor monumente și însemne care să comemoreze fie victimele directe ale închisorilor comuniste, fie mișcările de rezistență sau eroii anticomuniști. Această situație prezintă o anumită simetrie cu cazul Timișoarei, unde proiectul monumentelor Revoluției a fost inițiat și purtat de Asociația Memorialul Revoluției. Două inițiative, așadar, ale societății civile.

Cele aproape 80 de însemne comemorative care se construiesc din inițiativa AFDPR pot fi grupate în câteva categorii care sunt, aș spune, la o primă observație, destul de reprezentative pentru alte inițiative din întregul teritoriu. Tema recurentă (și care a revenit obsesiv, de-a lungul anilor '90, în toată România) este recuperarea simbolurilor creștine și amplasarea lor în spațiul public: lungul șir de troițe (maramureșene sau nu) și de cruci devin semnele care țin loc de monument. Recursul la o simbolistică a cărei prezență vizibilă și explicită în spațiul public fusese un tabu până nu demult poate fi înțeles tot prin prisma unei nevoi de legitimare (apelul la o spiritualitate reprimată și incapacitatea de a o reprezenta altfel).

Dintre acestea, circa 50[25] sunt variațiuni pe tema crucii, amplasate în cimitire sau în spațiul urban, cu grade diferite de stilizare și materiale care alternează între piatră, lemn, metal.

O altă temă favorită, derivată din cea a crucii: troița. Prin aceeași inițiativă se construiesc în jur de 15 troițe[26] din lemn, amplasate în cimitire, curți sau grădini private, spațiu urban major (Brașov – în fața Prefecturii, București – Piața Romană, Timișoara – parcul din vecinătatea Catedralei Ortodoxe) sau în vecinătatea unor monumente (Aiud).

Categoria monumentelor și memorialelor[27] cuprinde la rândul său lucrări foarte diverse, majoritatea construite la începutul anilor '90 din urgența (legitimă) de a comemora suferințele din locurile de detenție sau de a înscrie simbolic, în oraș, memoria acestora. Formulele oscilează între stranii obiecte (urbane sau nu) încropite cu materialele momentului[28] (apropiate formal de arhitectura anilor '90) și

---

23 Chiar dacă cercetătorii evenimentelor din 1989 nu au căzut de acord asupra naturii acestor evenimente, voi folosi termenul Revoluție, pentru că retorica memorială implicată în construcția de monumente face apel la acest nume, care are în același timp rol de legitimare a evenimentului și de implicare emoțională care presupune participarea la un moment glorios și important al istoriei timpului prezent. Personal, ader la o înțelegere a evenimentului în sensul definit de Pierre Nora. Deja la începutul anilor '70 (1972, și respectiv 1974), Pierre Nora denunța noul regim al istoricității contemporane, văzut ca accelerare a timpului prezent și citire evenimențială a istoriei. Celebrul său text din 1974, „Le retour de l'événement", vorbește despre singularitatea evenimentului în modernitate (începând deja cu sfârșitul secolului al XIX-lea și accentuându-se în secolul XX) și despre producerea mediatică a evenimentului. Căci în plus față de a fi avut loc, ceea ce transformă întâmplarea (chiar capitală) în eveniment este faptul de a fi făcută cunoscută. A se vedea textul său cu acest titlu în Pierre Nora, Jacques Le Goff (ed.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 210–228.

24 Inițiativele AFDPR continuă și dincolo de această dată, având însă o mai mică amploare, ceea ce se datorează în mare măsură vârstei înaintate și împuținării membrilor activi ai asociației (dintre care mulți au dispărut în acest răstimp) și reducerii treptate a resurselor proprii ale acesteia, strânse prin donații private ale membrilor.

25 Amplasate la Jilava, Alba, Mesentea, Cugir, Blaj, Bistrița-Năsăud, Călărași, Botoșani, Sâmbăta, Fetea – Agnita, Brăila, Rubla, Insula Mare a Brăilei, Baldovinești, Zagna-Vădeni, Buzău, Mânzălești, Caransebeș, Aluniș, Târgoviște, Mina Baia Sprie, Mina Nistru, Mina Cavnic, Cireșu, Ibănești, Gurghiu, Urleasca, Teregova, Mecina, Constanța, Cobadin, Mihail Kogălniceanu, Galați, Gheorghieni, Miercurea Ciuc, Târgu-Mureș, Gurghiu – sat Adrian, Oradea, Bicaz, Târgșor, Satu Mare, Arpașul de Jos, Sighet, Câmpulung Moldovenesc, Checea, Jimbolia, Parcul Justiției din Timișoara, Meidanchioi (Tulcea), Vadu Roșca. Din punct de vedere formal, ele variază între cruce pe soclu cu diferite înălțimi cu inscripție (în unele cazuri, cruce în vârful unui obelisc) sau cruce extrasă dintr-un bloc de piatră (pe care se află de obicei inscripția), așezată pe un soclu de înălțime redusă. Asociația foștilor deținuți politici din România – *Album Memorial. Monumente închinate jertfei, suferinței și luptei împotriva comunismului*, București, Editura Ziua, 2004.

26 Aiud, Chisindia-Arad, Bacău, Brașov, Reșița, Oravița, Ilovăț, Oradea, Poinărei (Nucșoara), Ieud, Dragomirești, Suceava, Rădăuți, Răstoaca. *Ibidem*.

27 Târgu Secuiesc, Sfântu Gheorghe, Dragalina, Drobeta Turnu-Severin, Aiud, Gherla, Miercurea Ciuc, Brașov, Poarta Albă, Pitești, Odoreu (Satu Mare), Corneliu Coposu (Satu Mare), Sibiu, Timișoara – Pădurea Verde, Cluj.

28 Combinații de gresii strălucitoare și forme postmoderne de marcă locală, aceste monumente și arhitecturi implantate în anii '90 au cunoscut deja, într-un timp foarte scurt, decadența (materialele erau proaste, formulele stângace), lăsând în urma lor peisaje urbane derizorii.

proiecte artistice care continuă sculptura de for public a anilor '80 (printre care artiști importanți și unele proiecte exemplare) adaptând-o tematic comemorării victimelor (și nu celebrării eroilor).

Spațiul de reculegere al *Memorialului de la Sighet* (1996, arhitect Radu Mihăilescu) este poate unul din cele mai consistente și poetice răspunsuri la dificultatea monumentului. Selectat în urma unui concurs de arhitectură[29], organizat în 1996, la inițiativa Alianței Civice împreună cu AFDPR, proiectul lui Radu Mihăilescu este un memorial al absenței. Între o livadă supraterană și un *tholos* circular deschis către cer printr-un *oculus*, intrarea echivalează unui drum inițiatic însoțit de numele a opt mii de morți din închisorile, lagărele și locurile de deportare din România, înscrise pe peretele de andezit care coboară înspre centrul spațiului subteran[30]. Centrul *tholos*-ului este o oglindă de apă în care se reflectă cerul din *oculus* și prin care pătrund ploaia, zăpada, soarele. Între *tholos* și catacombă, oglinda de apă primește ofranda luminoasă a rememorării celor vii.

București: un doliu imposibil

Deși producția de monumente pare, la prima vedere, destul de importantă, în cazul Bucureștiului, monumentele dedicate Revoluției sunt de fapt puține. Conform unei anchete realizate de Andreea Lazea[31], în perioada 1990–2005 s-au construit 37 de monumente, a căror tematică variază între monumentele dedicate personalităților românești – politice (7) sau culturale (8) –, personalităților străine (9), soldaților morți în cele două războaie (2), Europei (2), Revoluției (4) și în fine, monumentele decorative (5).

Voința de memorie în legătură cu evenimentele din 1989 se dovedește, inexplicabil, destul de firavă. O minusculă piramidă acoperită cu marmură în fața fostei clădiri a Comitetului Central (1990, autori Gheorghe Verona și Dan Oproiu), o alegorie a trupurilor desfigurate de istorie instalată discret, în parcul Bisericii Kretzulescu (1992, Ion Nicodim). Ambele sunt amplasate în Piața Revoluției, care va deveni abia către sfârșitul anilor '90 și la începutul anilor 2000 scena unor construcții memoriale care angajează un discurs politic de înscriere a memoriei (oficiale) în spațiul major al orașului.

Prin instalarea succesivă a statuilor lui Corneliu Coposu (1996, Mihai Buculei), Iuliu Maniu[32] (1999, Mircea Spătaru), restaurarea clădirii fostei Direcții 5 a Securității cu păstrarea fostei clădiri în stare de ruină-memorie a Revoluției[33] (arhitecți Dan Marin, Zeno Bogdănescu), *Memorialul Renașterii – Glorie Eternă Eroilor și Revoluției Române din Decembrie 1989*[34] (2005, Alexandru Ghilduș) și în fine, statuia ecvestră a lui Carol I (2010, Florin Codre), spațiul Pieței Palatului devine terenul unui veritabil război memorial, în care vocile încearcă să se acopere unele pe altele, ocupând cu violență întregul spațiu. Vocea cea mai stridentă este aceea a *Memorialului Renașterii*, probabil unul din cele mai contestate proiecte monumentale post-1990, și deși momentul amplasării lui (2005) depășește perioada studiată, instalarea sa în Piața Revoluției încheie în mod nefericit, cel puțin până în momentul acestui studiu[35],

---

29 Tema concursului a pornit de la o frază care revine repetitiv în memoriile deținuților: „Nu aș fi rezistat dacă nu credeam în Dumnezeu". Înțeleasă ca ultim resort al rezistenței, spiritualitatea este interpretată de Radu Mihăilescu printr-un spațiu pe care îl numește ecumenic, și care este o alegorie a vidului ca premisă pentru rememorare. A se vedea și Cosmin Budeancă, Radu Olteanu (ed.), *Destine individuale și colective în comunism*, Iași, Polirom, 2013.

30 „De formă circulară (*tholos*) – corp de rotație generat de un profil de semi-elipsă, locul este integrat cosmic de petecul de lumină descoperit de un *oculus* deschis spre cer prin 7 trepte. Înălțimea acestui aparat de captare a cerului este relaționată cu înălțimea maximă a spațiului într-un raport 1/L=0,618 (secțiunea de aur). De dimensiuni reduse (L= 7,20 m, h= 2,65 m), *cella* conține focul veșnic (lumânări) în centrul unei oglinzi de apă ce se creează la suprafața altarului central și un loc de stat continuu, de asemenea circular, plasat perimetral." Radu Mihăilescu, *Farmecul discret al arhitecturii*, București, Editura Fundației Arhitext Design, 2006, p. 124.

31 Andreea Lazea, „Les monuments post-communistes de Bucarest entre ‚espace public' et ‚espace social'", în *Sociétés*, nr. 97, 2007, pp. 81–92.

32 Chiar dacă nu se referă în mod direct la Revoluție, cele două figuri politice (Corneliu Coposu și Iuliu Maniu) sunt figuri emblematice ale rezistenței anticomuniste și participă la construcția simbolică a Pieței.

33 Una din primele realizări din București care mențin fațada ruinei și construiesc un volum independent, care se naște în spatele obiectului de memorie. În acest caz, fațada fostei Direcții a Securității, care a fost distrusă în timpul evenimentelor din decembrie 1989, devine un monument al Revoluției, în sensul său propriu de comemorare – aducere-aminte, dar și avertisment privind fragilitatea construcției prezentului și a posibilității în orice moment a repetării traumei.

34 Dacă în cazul Clujului am vorbit despre violență monumentală, aceeași violență se aplică și în cazul proiectului lui Alexandru Ghilduș, proiect politic al fostului președinte Ion Iliescu, pentru care ocuparea simbolică – și fizică – a unuia din spațiile urbane majore ale orașului este un gest de impunere forțată a unei memorii oficiale.

35 Inițiativa ridicării unui monument dedicat Luptei anticomuniste în fața Pieței Presei Libere (fosta Piață a Scânteii), pe locul monumentului lui Lenin (demontat în martie 1990) datează din 1994 și aparține tot AFDPR. Proiectul, propus de sculptorul Mihai Buculei, constă în niște aripi colosale (25 m) de oțel inoxidabil și, deși primește avizele pentru construire, nu se face din lipsa fondurilor.

seria monumentelor dedicate Revoluției. Deși i se refuză în mod repetat autorizarea de construire pe amplasamentul propus[36], până la urmă proiectul demarează[37] la sfârșitul lui 2004, în prezența oficială a lui Ion Iliescu, Traian Băsescu și a Patriarhului Teoctist, și este încheiat în 2005.

Monumentul reușește să ocupe întregul spațiu al Pieței, sufocând, pe de o parte, statuia lui Iuliu Maniu (pe care se pare că Ion Iliescu ar fi vrut s-o mute), în perfectă contradicție cu scenariile urbane imaginate de concursul[38] de amenajare a Pieței Revoluției (1997), care încercau să dea un sens spațiilor rezultate în urma dispariției, în timpul războiului, a insulei urbane care întregea spațiul pieței. Argumentul autorului, că monumentul ar „fixa" geometria pieței e cel puțin hilar, întâi pentru că piața nu are nicio geometrie – și aceasta a și fost una din temele concursului de arhitectură[39] –, pe urmă pentru că se instalează în așa fel încât nicio construcție nu mai e posibilă în jurul său (prin orientare, scară, accese). În fine, limbajul formal nu face decât să reproducă, la o scară gigantică, derizoriul monumentelor încropite ale anilor '90, acoperite cu plăci de marmură prost montante, care între timp au și început să cadă, trimițând monumentul – și întregul ansamblu – într-un ridicol trist.

În cu totul alt registru, *Crucea Secolului*[40], monument al lui Paul Neagu, este amplasat în 1997 în Piața Charles de Gaulle[41]. Amplasamentul este decis de către artist, care insistă asupra relațiilor simbolice și topografice pe care monumentul le-ar stabili – într-un „triunghi eroic"[42] – cu Statuia Aviatorilor și Arcul de Triumf. Comandat lui Paul Neagu de Ministerul Culturii încă din 1991, proiectul a trecut prin mai multe etape, din care una a fost eliminarea soclului, iar cerința artistului ca lucrarea să fie amplasată în mijlocul unui paviment convex, în centrul Pieței, a eșuat prin instalarea ei în mijlocul unui rond de gazon și flori. Mutarea monumentului[43] din locul stabilit împreună cu artistul, în condițiile în care obiectul este

---

Între timp, inițiative diverse ale mediului artistic transformă soclul rămas în urma statuii demontate a lui Lenin într-unul unde se perindă, începând cu 2010, diferite monumente efemere, în cadrul unui proiect coordonat de Ioana Ciocan și intitulat „Proiect 1990" (http://ioanaciocan.com/?p=28). În 2013, proiectul *Aripilor* revine pe agenda publică, din inițiativa și prin finanțarea Administrației Monumentelor și Patrimoniului Turistic (AMPT) a Primăriei Capitalei și este instalat în Piață la începutul lui 2016.

36 La capătul nordic al *parvis*-ului care continuă fațada propusă de Richard Bordenache pentru continuarea imobilului Generala de pe Calea Victoriei și în imediata vecinătate a statuii și ansamblului Iuliu Maniu.

37 Este greu de reconstituit traseul exact pe care l-a parcurs proiectul pentru obținerea aprobărilor necesare oricărei asemenea inițiative; în presă transpar acuzații aduse de Răzvan Theodorescu lui Traian Băsescu, pe atunci primar, pentru refuzul de a semna ultimele avize, dar și ajutorul pe care Ghilduș îl cere presei pentru a-i susține cauza. Responsabilitatea deciziei este aruncată – public – între Primăria Generală și Primăria Sectorului 1, până când, în final, primarul Sectorului 1 semnează pentru începerea lucrărilor, în ciuda respingerii din partea Comisiilor Tehnice ale celor două primării (care propun amplasarea în alveola din fața Senatului). Instituțiile statului sunt acuzate de „tergiversări", dar prin desființarea temporară a Comisiei Monumentelor de For Public și avizarea în lipsa comisiei, proiectul demarează prin inaugurarea amplasamentului la 15 decembrie 2004, în prezența lui Ion Iliescu, Traian Băsescu (noul președinte) și a Patriarhului Teoctist. *Memorialul Renașterii* este inaugurat la 1 august 2005, ocazie cu care este consemnată și prezența unor protestatari purtând mesajul „15 ani de țepe, niciun vinovat". (Maria Bercea, „O ofensă. Monumentul Revoluției", în *Revista 22*, 16.08.2005).

38 Cazul concursurilor – 1943 și 1997 – pentru Piața Palatului (devenită Piața Republicii în anii '50 și după 1990 Piața Revoluției) este amplu documentat în numărul 1–2, 1998 al revistei *Arhitectura*.

39 De altfel, proiectul propus de Richard Bordenache în 1954 avea și scopul de a închide către piață frontul distrus în urma bombardamentelor din 1944, constituit din imobilele Generala și Niculescu. Proiectul lui Bordenache era menit să închidă capul de perspectivă spre nord al imobilului Generala. *Parvis*-ul din fața acestui calcan-fațadă (cunoscut printre arhitecții perioadei cu numele de Palatul lui Bordenache – nume datorat fără îndoială regulilor clasice la care face apel pentru compunerea fațadei) este spațiul public unde se găsesc, comasate, cele trei monumente: *Memorialul Renașterii*, statuia lui Maniu și arborele realizat de Mircea Spătaru.

Piața era deja un subiect pentru o regularizare urbanistică prin concursul din 1943, care prevedea închiderea frontului dinspre Fundațiile Universitare Carol I și reîntregirea pieței cu o formă care să răspundă curții-piațetă a Palatului Regal (actualmente Muzeul Național de Artă). Prin concursul din 1997 se încearcă – din nou – găsirea unor formule urbanistice și arhitecturale care să închidă, măcar parțial, fronturile pieței și să regularizeze forma spațiului urban. Majoritatea proiectelor au răspuns prin construirea de imobile pe spațiul actualului *parvis* cu monumente, soluție la rândul său discutabilă. Ceea ce e însă evident este că prin amplasarea monumentului lui Ghilduș, orice regularizare sau sistematizare a pieței devine dacă nu imposibilă, cel puțin extrem de dificilă.

40 Disc dublu de bronz cu diametrul de 6 metri, străpuns de o cruce formată din goluri romboidale.

41 Reamplasat în 2010 în axul Bulevardului Aviatorilor, decizie legată de amenajări urbanistice în Piață și contestată vehement în presă și de către Ministerul Culturii. Vezi „Ministerul Culturii acuză Primăria Capitalei că mută ilegal monumentul ‚Crucea Secolului'" de Ovidiu Petrovici, în *România liberă*, 4 ianuarie 2011.

42 Matei Stârcea Crăciun, „Scrisoare deschisă către domnul Sorin Oprescu. Despre intenția mutării monumentului *Crucea Secolului*, realizat de Paul Neagu", în *Observator cultural*, nr. 560, ianuarie, 2011.

43 Ceea ce e interesant în acest caz, în ce privește actorii monumentului, este că el stârnește un conflict între Primărie (reprezentată de AMPT) – care decide în 2010 mutarea monumentului din Piață în axul Bulevardului – și Ministerul Culturii, care prin Comisia Monumentelor de For Public respinge în mod hotărât cererea de mutare.

conceput (după declarația de presă a lui Paul Neagu la inaugurare) pentru acest loc, pare să reia celebrul *to remove the work is to destroy the work*[44].

Există și un doliu al spațiului[45], nu doar un doliu al dispariției ființelor. Travaliul memorial presupune și posibilitatea acestui doliu, al locului care dispare, care e desfigurat sau pur și simplu desființat. Bucureștiul este un oraș al violențelor suprapuse: rănilor spațiale ale anilor '80 li se adaugă distrugerile masive ale unui fond construit valoros în perioada de speculă imobiliară a anilor 1990–2000, urmate de ample proiecte de (auto)-distrugere ale Municipalității[46]. Acestora li se adaugă o violență monumentală care însoțește delirul ctitorial sau poate căpăta accente iconoclaste, când vizează locurile de memorie[47] sau chiar substanța orașului istoric (alt locus al memoriei colective). O asemenea violență continuă face ca orașul acesta să nu aibă acces la propria memorie, refuzându-și în permanență doliul.

Timișoara. Construcția locurilor de memorie

> Lieux de mémoire: ce qui les rend passionnants c'est qu'ils ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications.
> Pierre Nora[48]

Ceea ce face exemplul Timișoarei un caz aparte în peisajul memorial al României anilor '90 este în primul rând felul în care proiectul monumentelor Revoluției a reușit să mobilizeze un capital simbolic colectiv, și prin aceasta să devină un proiect de în-spațiere a memoriei publice. Revenind la teza lui Edward Casey privind memoria publică, aceasta devine, în cazul particular al monumentelor Timișoarei, un veritabil orizont pentru domeniul sau spațiul public. Pentru Casey[49], acest orizont nu numai că înconjoară ceea ce intră în raza sa, ci îi conferă caracterul distinctiv, permițând în același timp coexistența memoriilor în interiorul câmpului său de acțiune. Indiferent de natura controversată a evenimentului, urme semnificative ale unei astfel de memorii vor persista. Astfel, chiar dacă memoria este supusă unei revizii permanente – și tocmai de aceea – instalarea sa într-un loc (în cazul nostru, în monument) îi este esențială pentru supraviețuire. Pentru cazul timișorean, construcția locului și, în acest caz, a locului de memorie[50] este însemnul care dă vizibilitate unui proiect mai vast, de re-construcție identitară, pentru care momentul decembrie 1989 este evenimentul fondator.

---

44 Richard Serra, cu ocazia procesului de dezinstalare a *Tilted Arc* (1988). Afirmația lui Serra devine un slogan pentru arta *site-specific*. A se vedea Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA, The MIT Press, 2004, pp. 72–83, sau transcrierea procesului care a avut loc pentru distrugerea lucrării în Clara Weyergraf-Serra, Martha Buskirk (ed.), *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, October Books, Cambridge MA, The MIT Press, 1990.

45 Discutând evenimentele tragice din 9/11, Edward S. Casey (Public Memory in Place and Time, pp. 17–42) insistă asupra unei traume a locului, în care acesta este în mod violent alterat sau desfigurat până la ne-recunoaștere. În acest caz locul public însuși devine un loc traumatizat (preschimbat, suferind), iar rana se aplică asupra trupului orașului. Din discuțiile cu participanții la eveniment, rezultă că trauma s-a abătut nu doar asupra oamenilor, ci și asupra locului fizic, conținător al unei memorii spațiale – care în acest caz devine o memorie publică, traumatică. Doliul locului devine, așadar, esențial pentru continuitatea posibilă a spațiului public, a viețuirii împreună cu ceilalți, undeva.

46 Am în vedere recentul caz al diametralei care a distrus, începând cu 2011, largi porțiuni ale unuia din cartierele istorice ale orașului. Acțiunea municipalității, în mare măsură ilegală, a implicat expulzări violente la miezul nopții, în toiul iernii, intimidări prin decuplarea de la rețelele edilitare etc.

47 Cum se întâmplă, de pildă, cu ștergerea abuzivă și fără preaviz, în vara anului 2006, a celebrei fațade dinspre fântână a Universității de Arhitectură, martor al convulsiilor fragilei democrații de după 1990. Fațada era un veritabil loc al memoriei – palimpsest – sau plăcuță magică a straturilor succesive de proteste, revolte, reconcilieri.

48 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1997. „Introduction: La fin de l'histoire-mémoire", p. 38.

49 Edward S. Casey, *ibidem*.

50 Prin loc de memorie fac apel, firește, la celebrele „lieux de mémoire" definite de Pierre Nora în lucrarea sa *Les lieux de mémoire*. Pentru Nora *les lieux de mémoire* primesc o conotație oarecum negativă sau cel puțin ambiguă, în sensul în care ele sunt un substitut modern pentru instituțiile tradiționale care asigurau transmiterea memoriei (familia, școala etc.). *Lieux de mémoire* sunt o consecință a modernității, dar în același timp participă la construcția ei, și prin aceasta devin esențiale pentru construirea identității. *Lieux de mémoire* se referă mai puțin la locurile fizice ale ritualului sau ale comemorării, și mai mult la instituțiile construcției memoriale și la locurile figurate (Marseilleza, 14 Iulie, Arhivele Naționale, Dicționarul limbii franceze, dar și monumentele morților națiunii), iar criza memoriei moderne este legată de imposibilitatea ei de a supraviețui și de a fi transmisă în mod autentic și spontan, și de aceea are nevoie de arhive care să o conserve și transmită. Cu toate acestea, din cele trei ipostaze ale *lieux de mémoire* – material, simbolic și funcțional –, succesul sintagmei a privilegiat folosirea ei cu precădere în sensul locului fizic, comemorativ. În ultimul capitol al ediției din 1992 a cărții sale, Nora remarcă această confuzie și o integrează discursului său. Folosesc

În-spațierea locului de memorie este o construcție cu dublu sens: pe de o parte, lunga istorie a memoriei leagă în mod repetitiv actul rememorării de spațiu[51], pe de altă parte, această construcție presupune existența unui loc în care memoria se poate condensa pentru a transfigura travaliul de doliu și pentru a permite continuitatea comunității, și, într-un sens arendtian, a „permanenței lumii"[52].

În mod particular, pentru cazul Timișoarei, locurile de memorie instaurate prin monument sunt intim legate de evenimentele care s-au întâmplat în 1989 și traduc o nevoie de comemorare, consubstanțială doliului. Instalate însă la foarte scurt timp după evenimente și fiind intens legate de evenimente tragice, componenta afectivă indisociabilă oricărei retorici memoriale face imposibilă o analiză care să se distanțeze de componentele emoționale care sunt poate mai puternice decât în alte situații, unde distanța față de eveniment permite o privire mai rece. În același timp, tocmai această intensitate și apropiere de eveniment, dublată de travaliul însuși al doliului incorporat în ritualurile care însoțesc monumentul, fac din Timișoara un caz foarte interesant. Dacă e să revenim la distincția propusă de Nora, privind dispariția mediilor memoriale (*milieux de mémoire*) și înlocuirea cu locuri ale excesului de comemorare, aș spune că în acest caz această distincție este mai puțin radicală, și mai ales construcția locului de comemorare este ancorată într-un sistem de practici sociale recurente[53]. Comemorarea, ca și monumentul, este în plus față de aducere a trecutului în prezent, o reflecție asupra prezentului însuși. În măsura în care acestea se pot orienta către viitor, travaliul memoriei și al doliului sunt puse în slujba unei construcții colective.

Inițiativă a societății civile (ea însăși fragedă, în curs de facere), acțiunea de construcție memorială (tradusă spațial în monumente) la Timișoara e extrem de interesantă tocmai prin felul în care participă la constituirea spațiului public.

Proiectul celor 12 monumente[54] care descriu o hartă a evenimentelor din decembrie 1989 este început și purtat, vreme de zece ani, de „Asociația Memorialul Revoluției 16–22 decembrie 1989"[55].

---

aici termenul locuri ale memoriei într-un sens extins, așa cum a fost preluat în vasta literatură dedicată studiilor memoriale, care presupune atașarea actului co-memorării locului spațial, prin aceasta reafirmând relația densă și foarte strânsă între memoria publică și loc. Cărora li se poate aplica fără rezerve formula prin care Nora definește *lieux de mémoire*: „Les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille, non la tradition elle-même, mais son laboratoire." Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Tome I, p. 17.

51 De la Simonides și Cicero la Funes al lui Borges, mecanismul memorial este legat de posibilitatea de a imagina spațiul mental al memoriei ca un spațiu ce poate fi reprezentat, ca un loc cu trăsături fizice, topografice, a căror reconstrucție în imaginar face posibilă rememorarea.

52 Pentru Hannah Arendt, lucrarea artistică (*the work*) – în acest caz, monumentul – este cea care dă stabilitate acțiunii (*action*), care e fundamentul domeniului public. Pentru ea, una din calitățile operei care o transformă în condensator și transmițător al acțiunii publice este permanența sa. Această permanență este cea care asigură, în domeniul artefactelor, continuitatea și imortalitatea terestră: „Nicăieri altundeva durabilitatea propriu-zisă a lumii obiectelor nu apare cu o asemenea puritate și claritate, prin urmare nicăieri altundeva această lume-obiect nu se dezvăluie atât de spectaculos drept casa nemuritoare a ființelor muritoare. [...] Oamenii care acționează și vorbesc au nevoie de ajutorul lui *homo faber* în calitatea sa cea mai înaltă, adică de ajutorul artiștilor, al poeților și al istoriografilor, al creatorilor de monumente și al scriitorilor, deoarece, în lipsa acestora, singurul produs al activității celor dintâi, povestea pe care o pun în scenă și o spun, nu ar supraviețui nicidecum." Hannah Arendt, *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea, Cluj, Idea Design & Print, 2007, pp. 140, 145.

53 Așa cum arată în studiul său cercetătoarea Sidonia Grama, discutând ritualurile anuale de comemorare care au loc în fiecare an (cel puțin până în 2005 – anul publicării studiului), practici sociale care confirmă locurile de memorie și organizează memoria colectivă în jurul evenimentului traumatic fondator din 1989. Vezi Sidonia Grama, „Între spații ale amintirii și locuri ale memoriei. Comemorarea a 15 ani de la revoluție, la Timișoara", disponibil la: http://www.memoria.ro/studii/cluj/revolutia_din_decembrie_1989/intre_spatii_ale_amintirii_si_locuri_ale_memoriei_dot_comemorarea_a_15_ani_de_la_revolutie,_in_timisoara/1650/.

54 Complexul memorial de la Cimitirul Eroilor este primul gest memorial al Asociației, primul și cumva în afara proiectului monumental, și cel care va declanșa ideea unui proiect mai amplu, care să descrie o hartă simbolică. Îi urmează, în ordine cronologică: *Deschidere* de Ingo Glass (1991), *Eroica* de Paul Vasilescu (1992), *Clopotul Libertății* de Ștefan Călărășanu (1992), *Învingătorul* de Constantin Popovici (1993), *Evoluție* de Gheorghe Iliescu-Călinești (1993), *Omul-țintă* de Béla Szakáts (1994), *Biserica plângătoare* de Marian Zidaru (1995), *Fântâna martirilor* de Victor Gaga (1995), *Monumentul omagial al studenților* de Ștefan Kelemen (1996), *Sfântul Gheorghe* de Silvia Radu & Ștefan Călărășanu (1997), *In Memoriam* (Martirii) de Peter Jecza (1998), *Pietà* de Peter Jecza (1999).

55 În primăvara lui 1990 se înființează „Asociația 17 Decembrie a Răniților și a Membrilor Familiilor Îndoliate din Timișoara", în interiorul căreia se constituie Comisia pentru Adevăr și Dreptate, care își propusese să restabilească adevărul cu privire la desfășurarea și participanții reali la evenimentele din decembrie. Firește, în subsidiar, rolul Comisiei este de a face dreptate, de a reinstaura o morală dificil de negociat mai ales în anul 1990, într-un context politic extrem de fragil. Comisia funcționează și militează pentru anchetarea evenimentelor de-a lungul anului 1990, la sfârșitul căruia noul și contestatul președinte Ion Iliescu face o vizită la Timișoara, pentru a împărți medalii revoluționarilor. El este primit cu nemulțumire de către reprezentanții acestora, care în cursul anului 1990 inițiaseră Procesul de la Timișoara. Dezamăgită de lipsa de sprijin atât din partea autorităților, cât și a membrilor Asociației 17 Decembrie, Comisia se desființează, iar membrii ei se înscriu în 1991 în Asociația Memorialul Revoluției, care va deveni principalul actor al activității de documentare/arhivare a Revoluției și al construcției de monumente. Pentru un tablou

Temele acestor monumente se bazează pe narațiunile participanților direcți la evenimente, și mai ales pe acele memorii traumatice ale apropiaților celor dispăruți.

Decupajul pe care am ales să-l discut pornește de la o întrebare care privește contextul: ce anume face din Timișoara un caz aparte în peisajul memorial al României post-1990, chiar în situațiile în care inițiativa construcției de monument aparține unor alte grupări ale societății civile, cum ar fi AFDPR? Cred că o mare parte a răspunsului stă în felul în care evenimentele din 1989 au fost pentru timișoreni un reper identitar atât de puternic, încât acesta a devenit un moment simbolic față de care viața individuală și colectivă se situează raportându-se la un *înainte* și un *după*. Într-un articol[56] dedicat producerii memoriei la Timișoara, Smaranda Vultur analizează modul în care, din interviurile cu participanți direcți sau observatori ai evenimentelor din decembrie 1989, se poate trasa o hartă simbolică a locurilor din oraș care au devenit ulterior locuri de memorie – înțelese într-un sens extins al conceptului definit de Nora. Pentru mulți dintre cei intervievați, decembrie 1989 a fost evenimentul cel mai important al vieții lor, și această intensitate a participării la eveniment se prelungește transformând momentul 1989 într-o „axă a discursului identitar" a orașului și locuitorilor lui. Această axă[57] devine, în opinia cercetătoarei, un veritabil cadru de referință al memoriei, în sensul în care este el definit de Halbwachs[58]. Proiectul monumentelor este însoțit de un ritual[59] colectiv de comemorare (procesiuni la locurile memoriei) în fiecare an, care participă la consolidarea locurilor de memorie[60].

Primul proiect se realizează deja în 1990, el fiind, de altfel, și cel mai urgent, căci el este locul comemorării în sensul cel mai propriu, acela de a da morților o îngropare: *Complexul memorial '89* de la Cimitirul Eroilor (arh. Pompiliu Alămoreanu, Ionel Pop, Liviu Brebe). Ansamblul conține o capelă deschisă, un monument comemorativ (focul sacru) și un câmp de stele funerare, inscripționate cu numele celor dispăruți.

După inaugurarea *Complexului* apare ideea continuării[61] proiectului început la Cimitirul Eroilor printr-o serie de 12 monumente. Aceste monumente implică nu doar comemorarea/omagiul/rememorarea celor morți (și al căror sfârșit este foarte aproape temporal, deci extrem de intens emoțional), ci și o formă de rezistență și de protest cu privire la atitudinea oficială față de evenimentele de la Timișoara.

Această rezistență este, într-un fel, o reflexie a stării de excepție pe care a trăit-o orașul Timișoara în decembrie 1989, de-a lungul celor 5 zile care au precedat evenimentele de la București și din restul țării, și care a fost elementul declanșator al Revoluției. Insistența asupra acestor câteva zile care

---

al evenimentelor politice de la începutul anilor '90 și dificultatea societății românești în general de a se raporta la trecutul său recent, a se vedea excelentul studiu al lui Alexandru Gussi, *La Roumanie face à son passé communiste. Mémoires et cultures politiques*, Paris, L'Harmattan, 2011. Pentru cazul particular al Timișoarei, a se vedea Lucian-Vasile Szabo, *O revoluție, un memorial*, Timișoara, Partoș, 2010, colecția revistei *M'89*, editată de Asociația Memorialul Revoluției 16–22 decembrie 1989, precum și volumul editat tot de Lucian-Vasile Szabo, care reunește articole din presa anilor 1990–91, *Decembrie, stare de urgență*, Timișoara, Editura Memorialul Revoluției 1989, 2010.

56 Smaranda Vultur, „Memoria în criză. Studiu de caz: Revoluția din 1989 ca fractură temporală și producere de memorie". Disponibil la: http://www.memoriatimisoarei.ro/locuri-de-memorie/smaranda-vultur---memoria-in-criza-revolutia-din-1989-ca-fractura-temporala-si-producere-de-memorie.html.

57 Între 2006–2008, o echipă de cercetători condusă de Smaranda Vultur realizează un studiu care își propusese construirea unei hărți a memoriei orașului, reunind surse orale, monografii, surse literare (jurnale, memorii), corespondență, fotografii. Această ambițioasă întreprindere a fost continuată prin proiectul „Timișoara din memorie" și reprezintă surse valoroase care demonstrează cum pentru timișoreni evenimentul din decembrie 1989 este un moment care declanșează un proces de re-construcție identitară.

58 Halbwachs insistă asupra importanței situării memoriei colective într-un cadru delimitat atât temporal, cât și spațial, care se constituie în puncte de reper care ne plasează în spațiul social și în funcție de care se configurează memoria colectivă. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925. Este o temă pe care Halbwachs o reia, de altfel, în cartea sa *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997, unde revine asupra relației directe dintre spațiu și memoria colectivă.

59 După cum am menționat anterior, Sidonia Grama pune în evidență legăturile dintre practicile sociale ale comemorării care reactivează în mod repetat sensurile spațiilor amintirii. Vezi Sidonia Grama, Între spații ale amintirii.

60 Preluând o temă dezvoltată de Henri Bergson privind memoria-obicei (*la mémoire-habitude*) și rolul său pentru modurile de acțiune ale memoriei, Paul Connerton demonstrează importanța gestului și a participării corporale, rituale în rememorare. Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

61 Ideea continuării acestui proiect memorial este strâns legată de nevoia, exprimată de membrii Asociației, de a face dreptate celor morți prin aducerea în justiție a responsabililor. Monumentele sunt, pentru participanți, o urmă și o demonstrație a evenimentelor pe care ei simt că puterea centrală încearcă să le oculteze, și ele devin astfel martori simbolici ai traumei. Această voință de a lăsa un semn împotriva uitării este explicită: „ne era teamă că se vrea uitarea. Și atunci, noi, prin aceste monumente, pe de-o parte, am marcat locurile unde s-a murit. Pe de altă parte, am impus fără să vrem și ca o consecință a existenței monumentelor că în Timișoara a existat un masacru, că s-a murit în multe locuri și că trebuie să se desfășoare un proces." Traian Orban, interviu, în *O revoluție, un memorial*, p. 22.

despart Timișoara de restul este semnificativă, și nu întâmplător ea apare chiar în numele Asociației. Pentru timișorenii participanți la evenimente, faptul că memoria oficială a recunoscut 21–22 decembrie, și nu 16 decembrie ca moment de început al Revoluției este o dezamăgire, căreia i se adaugă eșecul Procesului de la Timișoara și, în general, perioada confuză și conflictuală a anilor 1990–91. De aceea monumentele sunt investite cu rolul de martor simbolic care dă vizibilitate traumei, dar sunt și un avertisment[62], o amprentă[63] menită să împiedice uitarea, dar și abuzurile oficiale care ar putea oculta evenimentul sau a-i deturna sensul[64].

De altfel, această temă a zilelor în care Timișoara este ruptă de restul țării, fiind sub stare de asediu, este și una din componentele tari ale construcției identitare prin monument: fiecare din locurile de memorie care se configurează prin cele 12 monumente amintesc evenimente tragice care au avut loc în perioada 16–22 decembrie 1989.

Unele dintre monumente fac o aluzie explicită la aceste zile – de pildă lucrarea lui Gheorghe Iliescu-Călinești, *Evoluție* (inaugurată în 1993 în fața Hotelului Continental), este dedicată zilei de 16 decembrie și poartă inscripția: „Azi în Timișoara, mâine-n toată țara!", refren care în momentul 1989 a mobilizat întreaga Românie, reamintind că Revoluția română a început la Timișoara. De asemenea, lucrarea lui Peter Jecza, *In Memoriam 1989*, amplasată în 1998 în spatele Muzeului Banatului, și care a fost redenumită *Martirii*, simbolizează groapa comună în care au fost îngropați de urgență morții care trebuiau să dispară cu repeziciune și se compune dintr-un bloc de bronz reprezentând trupuri umane stivuite într-un corp (și destin) comun și din șapte pietre funerare care poartă fiecare numele uneia din aceste zile.



In Memoriam 1989 (*Martirii*), 1998
Autor: Peter Jecza
Bronz/piatră
Amplasament: în spatele Muzeului Banatului, str. Nicolae Lenaun
Comanditar: Asociația Memorialul Revoluției 16–22 Decembrie 1989
Credit fotografic: Celia Ghyka

62 Și prin acesta face apel la al doilea sens etimologic, de obicei uitat, al monumentului – *monere* – care înseamnă a reaminti, dar și a avertiza, a pune pe gânduri.

63 Folosesc aici termenul de amprentă cu referire la urma mnezică descrisă de Freud ca mișcare de urcare la suprafața conștiinței a memoriei inconștiente.

64 Sentimentul eșecului Revoluției, în contextul politic violent al anilor 1990–91, este o temă care revine des în discursurile comemorative ale aniversărilor evenimentelor din decembrie, și acest orizont de nemulțumire este și fundalul acțiunilor-*performance* ce au loc, de pildă, în 1991, în cadrul expoziției *Stare fără titlu* (9–12 mai, exact la un an după alegerile din 1990, care au fost resimțite de timișoreni – și nu numai – ca o formă de regres din drumul democratic). Expoziția este discutată și ilustrată în acest volum în textul Simonei Dumitriu și nu fac decât să reamintesc aici cele câteva exemple care sunt legate în mod direct de tema Revoluției și a momentului imediat post-1990. Instalația lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*, se leagă în mod direct – prin aluzia politică și simbolismul religios – de alegerile din 1990 și indirect de momentul violent al mineriadelor, moment în care o mare parte din societatea românească – și cu atât mai mult, timișoreană – a simțit că idealurile din 1989 au fost trădate și au eșuat. Mimarea ritualului de îngropăciune din *Procesiunea cu prapor* (Ileana Pintilie, Eugen Gondi, Camelia Crișan Matei) are în fundal o temă similară, la fel cum emigrația interioară a lui Dan Perjovschi în Palatul Baroc al Pieții Unirii traduce neîncrederea funciară în noile așa-zise forme ale democrației. Dar exemplul cel mai evident legat de tema Revoluției este *performance*-ul lui Rudolf Bone, *Golgota* (în care acesta poartă în spate o ușă-cruce pe care îi invită pe privitori să urce literalmente, ducându-i în spate sau prăbușindu-se sub povară), care reamintește în modul cel mai direct statutul Timișoarei de oraș-martir. Expoziția deschide o serie care va continua în 1992 cu *Pământul* și din 1993 până în 2002 cu festivalul de *performance* Zona (coordonat de Ileana Pintilie). În Zona 3, care aniversează 10 ani de la Revoluție, Dan Mihălțianu prezintă un video-*performance* ce propune o reevaluare critică a evenimentelor din decembrie 1989 și interoghează rolul media în producerea evenimentului (adoptând, am putea spune, perspectiva lui Pierre Nora despre producerea mediatică a evenimentului în modernitate). Lucrarea se intitulează *La révolution dans le boudoir* (1999) și trimite întreaga semnificație a evenimentului în derizoriul propriei toalete matinale. (Vezi Ileana Pintilie, „Zona 3 sau câteva observații pe marginea oportunității unui fenomen", disponibil la: http://www.zonafestival.ro/ro/index.htm.)

Cele 12 monumente ar trebui, așadar, să îndeplinească mai multe funcții: pe lângă cea principală, de în-spațiere memorială, ele sunt o reafirmare a unei identități formate în cursul evenimentului fondator, un martor, un avertisment împotriva uitării, o formă de rezistență continuă împotriva instrumentalizării[65] memoriale.

Municipalitatea Timișoarei este foarte receptivă la inițiativa Asociației și, în cursul anului 1991, invită, în acest scop, câțiva artiști[66] pentru a decide continuarea proiectului început. Este momentul în care se hotărăsc amplasamentele viitoarele monumente: harta simbolică a locurilor de memorie.

Mai mult, proiectul monumentelor a stârnit un entuziasm colectiv, în care s-au implicat și alte instituții locale, dar și autorii proiectelor. Lucrările au fost în marea lor majoritate finanțate din Fondul Libertatea (constituit la începutul anului 1990 prin subscripție publică), parțial de instituții de proiectare din Timișoara, iar execuția s-a realizat cu sprijinul Ministerului Culturii. Majoritatea artiștilor au donat drepturile de autor, iar arhitecții de la Institutul de Proiectare IPROTIM au participat cu proiectarea studiilor de amplasament și a planurilor de rezistență pentru socluri, fundații etc. Face excepție lucrarea lui Peter Jecza, *Pietà* de la Podul Decebal (o pietà care inversează alegoria soldatului care moare în brațele mamei-patrie și în care femeia este sprijinită de bărbat, dedicată femeilor care au murit în timpul evenimentelor), care este realizată cu sprijinul comunităților maghiară și germană și este un semn al multiculturalității Timișoarei.



Pietà, 1999
Autor: Peter Jecza
Bronz/soclu piatră
Amplasament: Podul Decebal, Timișoara
Comanditar: Asociația Memorialul Revoluției 16–22 Decembrie 1989
Credit fotografic: Celia Ghyka

65 Cu toate acestea, dinamica continuă a memoriilor (teren permanent de renegociere și reinvestire simbolică) a făcut ca la o anumită distanță în timp chiar aceste gesturi comemorative să fie contestate; am în vedere contestarea generațiilor mai tinere față de gestul deja instituit, monumentalizat, și care se identifică la rândul lor cu evenimentul, ale cărui conotații simbolice și idealuri sunt reinvestite de pe poziția propriilor lor generații post-memoriale. Folosesc aici termenul propus de Marianne Hirsch (*The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012) pentru a desemna relația unei a doua generații cu un eveniment puternic, adesea traumatic, care o precede, dar a cărui memorie este suficient de puternică încât să se transmită și să devină, chiar în absența participării directe, propria lor memorie. În acest sens pot fi înțelese practici precum apariția și răspândirea, în locuri neconsacrate comemorativ, a sticker-ului *Respect*, care recuperează semnul victoriei – degetele deschise în V – simbol pentru momentul 1989 (http://www.2020.ro/respect) sau preluarea lui în formule mai narative (Respect 1989/Eroii nu mor niciodată: http://piciu1981.blogspot.ro/2009/12/respect-timisoara-17-decembrie-1989.html). (Vezi Smaranda Vultur, *Memoria în criză*).

66 La aceste prime întâlniri dintre Primărie și Asociație sunt invitați Gheorghe Marcu, Paul Vasilescu, Gheorghe Iliescu-Călinești, Constantin Popovici, Marian Zidaru. La inițiativa artiștilor Peter Jecza, Ștefan Călărășanu, Victor Gaga și Constantin Flondor se organizează un simpozion și o tabără de sculptură pentru realizarea monumentelor Revoluției. Vezi interviu cu Traian Orban, în *O revoluție, un memorial*, pp. 19, 78.

Câteva considerații privind monumentul ca obiect. Cum era de așteptat (pe de o parte, datorită distanței foarte mici față de momentul ante-89, pe de altă parte, din pricina inerției destul de importante în ce privește explorările formale în sculptura de for public – rezultând din relația inevitabilă cu comanda, interesul și gustul public), registrul formal se află într-o destul de mare continuitate cu sculptura de for public anterioară[67], a anilor '80 (evident, și autorii sunt aceiași), chiar dacă, firește, tematic ea se schimbă. Majoritatea monumentelor fac referire la un repertoriu creștin[68] (răstignirea, crucea, pietà, martirii, clopotul, judecata de apoi, biserica), prin tema corpului martirizat (Béla Szakáts, Paul Vasilescu, Constantin Popovici) sau prin elemente geometric-stilizate cu tentă arhaizantă (Iliescu-Călinești, Peter Jecza) ori narativ-arhaizante (Ștefan Călărășanu, Silvia Radu, Marian Zidaru, Victor Gaga).



Clopotul Libertății, 1992
Autor: Ștefan Călărășanu
Blocuri de travertin
Comanditar: Asociația Memorialul Revoluției 16–22 Decembrie 1989
Amplasament: Piața Traian
Credit fotografic: Celia Ghyka



Sfântul Gheorghe, 1997
Autor: Silvia Radu, soclu Ștefan Călărășanu
Bronz/piatră
Comanditar: Asociația Memorialul Revoluției 16–22 Decembrie 1989 (cu sprijinul Consiliului Județean)
Amplasament: Locul fostei biserici Sf. Gheorghe, Piața Sf. Gheorghe, Timișoara, 1997
Credit fotografic: Celia Ghyka

67 Există deja în contextul timișorean o anumită tradiție în ce privește taberele de sculptură în aer liber. Orașul născut din ape, Parcul Alpinet, 1984 – tabără de sculptură pe malul Begăi, unde participă Sava Stoianov, Ștefan Călărășanu, Nicolae Kruh-Junior, Aurel Cucu, Béla Szakáts, Victor Gaga, Nicolae Băndărău, Florin Tănăsescu, Adrian Ioniță. Tipul de expoziție rezultat în urma taberelor de sculptură reapare după anii 2000, prin Parcul de sculptură al Fundației Triade (la inițiativa lui Peter și Sorina Jecza, începând cu 2003) și tabăra de sculptură Tuborg (Parcul Copiilor, 2007). A se vedea *Monumente de for public. Județul Timiș*, catalog, Direcția pentru Cultură și Patrimoniu Național a Județului Timiș, 2010; *Grădina Triade*, Timișoara, Fundația Interart Triade, 2005.

68 Cu toate că în toată România construcția de cruci și troițe a fost aproape o obsesie a anilor '90 (care poate fi citită ca legitimă pentru recuperarea unei dimensiuni religioase reprimate în perioada comunistă), pentru Timișoara referința la repertoriul simbolisticii creștine este un ecou direct al evenimentelor din decembrie, când timișorenii au ieșit în stradă în numele și cu speranța recuperării acestei dimensiuni. Merită poate reamintit aici evenimentul declanșator al revoltelor din 15–16 decembrie, când oamenii s-au strâns în semn de protest în fața casei parohiale a pastorului reformat László Tőkés, pe care Securitatea se pregătea să îl ridice spre a-l duce în arest. Format la început doar din enoriași maghiari ai Bisericii Reformate, grupul de protestatari s-a amplificat până la a se transforma într-o veritabilă acțiune publică, care a marcat începutul Revoluției din decembrie. E interesant de remarcat latura interconfesională a protestului și recuperarea simbolisticii creștine într-un registru ecumenic. Participarea comunităților maghiară și germană la ridicarea monumentului lui Peter Jecza, *Pietà*, și construirea la Popești-Leordeni a unei biserici ecumenice pentru a onora morții care fuseseră duși clandestin la București sunt destul de grăitoare în acest sens. Asemenea acțiuni deplasează discursul memorial din registrul național-ortodox (predominant în restul României, cu accente violente în alte orașe multiculturale ale Ardealului – Arad, Cluj) către o retorică a construcției unei identități locale, foarte particulare, configurată în raport cu specificul social și cultural timișorean. Aș adăuga aici un exemplu de monument care nu este direct legat de Revoluție, dar care aparține perioadei și este dedicat relațiilor inter-etnice: *Fântâna înfrățirii*, a arhitectului Radu Mihăilescu (1998).

O poziție mai marcat conceptuală în ce privește abordarea monumentului o ocupă lucrarea lui Ingo Glass, din Calea Martirilor. *Deschidere* este primul din seria de monumente și este dedicat celor s-au împotrivit tunurilor de lângă Casa Tineretului, încercând să le oprească, în 17 decembrie[69]. Lucrarea[70] se compune din trei plăci de oțel naval, două verticale și una orizontală, simbolizând, respectiv, *Cortina de Fier* – pe care sunt inscripționate numele celor 43 de morți ale căror corpuri au fost furate, *Sacrificiul* – o placă orizontală – capacul de mormânt, sub care este îngropată o urnă cu o parte din cenușa recuperată a celor 43 de victime, și în fine, ce-a de-a treia placă, *Deschidere în Cortina de Fier*, orientată către vest (ieșirea din comunism posibilă datorită Sacrificiului, deschiderea către un nou început etc.). Este o lucrare care evocă absența și care, prin lucrul cu spațiul și elementele arhitecturale propune, cred, o deschidere interesantă în direcția monumentului. Problema urbană care apare aici, și la aproape toate amplasamentele celor 12 monumente, este relația directă cu spațiul public, prin amenajările de tip „spațiu verde" și mobilier urban care le agrementează[71]. În fața unor asemenea amenajări pare uneori că sculptura modernă a parcurs un lung drum al renunțării la soclu numai pentru a-l înlocui, grațios, cu rondurile de flori și gardurile vii.





Deschidere, 1991
Autor: Ingo Glas
Oțel naval
Execuție/proiectare: UMT (PROMPT s.a.), ing. Pavel Nămoloiu, ing. Ioan Lăzărescu
Amplasament: Calea Martirilor, în fața Casei Tineretului, Timișoara
Comanditar: Asociația Memorialul Revoluției 16–22 Decembrie 1989 și Primăria Timișoara
Deschidere este primul monument dedicat Revoluției
Credit fotografic: Celia Ghyka

---

69 43 de morți au fost duși pe ascuns la București într-o mașină frigorifică și arși la Crematoriul Cenușa, profanare despre care s-a aflat abia în 1990. Confruntați cu imposibilitatea de a afla adevărul și de a începe un travaliu de doliu prin ritualul comemorării și al îngropării, apropiații celor dispăruți au început un lung proces de retrasare a drumului morților și au reușit abia după câțiva ani să dea de urma cadavrelor, a căror cenușă fusese aruncată în canalul din marginea localității Popești-Leordeni. Este locul în care Asociația decide ridicarea unui monument și a unei biserici ecumenice. Vezi Sidonia Grama, Între spații ale amintirii și locuri ale memoriei; *In Memoriam*, film de Gabriel Burza (2003). Importanța locului și relației cu morții într-un moment fragil, de căutare a unor reparații morale pe urma nedreptăților este subliniată de Katherine Verdery în cartea pe care o dedică „vieții politice a corpurilor moarte". Katherine Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies*, New York, Columbia University Press, 2000 [Ed. rom. *Viața politică a trupurilor moarte. Reînhumări și schimbări postsocialiste*, traducere de Liviu Chelcea și Sorin Gherguț, București, Vremea, 2006]

70 Apelul la elemente arhitecturale și experimentarea monumentalului prin jocul spațial al acestora este o caracteristică a lucrărilor lui Ingo Glass până la mijlocul anilor '90, după care se va îndrepta către explorări ale relațiilor între elemente geometrice și culori primare în spațiu. (Cf. *Dicționarul sculptorilor din România*, București, Editura Academiei Române, 2012, pp. 238–239). Lucrările de artă monumentală, precum *Deschidere*, se înscriu însă în ceea ce Rosalind Krauss ar fi numit „experimentarea condițiilor axiomatice ale arhitecturii – închidere, deschidere – în spațiu" (Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field", în *October*, vol. 8, primăvara 1978, pp. 30–44) și reprezintă, cred, o direcție interesantă pentru ieșirea din dificultățile monumentalului. Această direcție formală este explorată de artiști minimaliști, însă fără legătură cu semnificația de „monument" a sculpturii. Sculptura va recupera însă la începutul anilor '90 – în contextul *boom*-ului memorial, pe fondul memoriei Holocaustului – o dimensiune monumental-comemorativă. Discutând lucrările lui Richard Serra, Hal Foster numește această direcție „momentul comemorativ" (*the commemorative turn*). Foster face observația că această turnură în arta minimalistă și post-minimalistă este oarecum neașteptată și se referă la afirmația lui Serra din anii '80, pentru care lucrările „nu se leagă în niciun fel de istoria monumentului. Nu rememorează nimic. Se referă la sculptură și atât." (Richard Serra, *Writings/Interviews*, University of Chicago Press, 1994, p. 170), care este contrazisă de lucrările sale din anii '90, precum *The Drowned and the Saved* (1992, Sinagoga Stommeln, Germania) sau *Gravity* (1993, Muzeul Holocaustului din Washington), legate de semnificații simbolic-comemorative. Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, New York/London, Verso Books, 2011, pp. 155, 271.

71 Amenajări ale căror derizoriu și lipsă de gândire urbană și spațială sunt uneori descumpănitoare, ca în cazul *Omului-țintă* (Béla Szakáts) din Piața 700 – erou tragic în poziție cristică înconjurat de un semicerc de bănci care își întorc spatele – sau chiar în cazul *Deschiderii* lui Ingo Glass, înconjurată de un mic (și ubicuu) gard verde ce ajunge, ce-i drept, doar până la nivelul genunchilor, în ale cărui exedre de intrare tronează glorios două jardiniere de beton din cercuri tangente și inegale. Nici celelalte monumente nu scapă nevătămate din această confruntare cu zelul amenajatorilor de spații verzi și de ronduri de flori, iar *Crucificarea* catalitică a lui Paul Neagu se înalță cu greu dintr-un rond dreptunghiular cu colțurile rotunjite, plin de lalele.

Un alt monument pe care l-aș aduce în discuție este *Crucificarea* lui Paul Neagu (1999), instalat în spațiul public din Piața Victoriei, în fața Catedralei Ortodoxe, la aniversarea a zece ani de la Revoluție. Lucrarea nu face parte din proiectul Asociației Memorialului Revoluției, ci este un proiect al Municipalității orașului (față de care Asociația se distanțează în mod discret) și reprezintă ultimul din seria monumentelor dedicate Revoluției. Proiectul se află pe agenda Consiliului local deja din 1991–92 și primește chiar avizul de amplasare din partea Ministerului Culturii în 1993, dar se blochează, pe de o parte din cauza lipsei de fonduri și, pe de altă parte, din cauza unei opoziții a opiniei publice. Fără să fie vehementă, poziția Asociației Memorialul Revoluției[72] este destul de fermă în a se distanța de lucrarea lui Neagu.





Crucificare, 1999
Autor: Paul Neagu
Oțel inoxidabil
Proiectant: Prodid Timișoara
Comanditar: Primăria Timișoara
Amplasament: Piața Victoriei, în fața Catedralei Ortodoxe, Timișoara
Credit fotografic: Celia Ghyka

Forma de cruce înclinată este văzută de mulți drept ireverențioasă față de simbolul creștin, deși pentru Paul Neagu monumentul este o afirmare evidentă a acestuia. Pentru artist „crucificarea este un monument de sculptură sacră ca eveniment de cataliză socială. Compoziția în spațiu și volum tradițional pune în ecuație și în proporție dinamică (din oțel inoxidabil) tocmai această întâlnire între corpul ce ‚se îndoaie sub povara crucii' și crucea propriu-zisă, ce se ridică într-un unghi pieziș. [...] Amplasarea acestui monument modal destul de simplu și descifrabil pe o rampă ușoară, ca soclu, semnifică în modestie sacrificiul vieții oamenilor din Timișoara și, în același timp, credința în spiritul lui Dumnezeu."[73]

De altfel, realizarea lucrării lui Paul Neagu se află pe agenda dezbaterii publice de la sfârșitul anilor '90 împreună cu o altă lucrare, a lui Roman Cotoșman, care urma să fie amplasată în sensul giratoriu de la Podul Michelangelo. Discuțiile legate de amplasarea celor două monumente ridică o gamă mai largă de întrebări cu privire la relația dintre monument și spațiul urban[74], dar și de alegere formală, de dificultate a monumentului în general, ca obiect de artă publică[75].

---

72 Într-un interviu transcris de Lucian-Vasile Szabo, Traian Orban se arată destul de sceptic cu privire la lucrare: „În fața Catedralei există încă un monument pe care l-a realizat, însă, Consiliul Local, Primăria Timișoarei, o lucrare a sculptorului Paul Neagu, *Crucificare*. O lucrare de inox. Deci, nu este realizarea Asociației Memorialul Revoluției, este o lucrare realizată cu sprijinul Consiliului Local, la aniversarea a zece ani. Pentru mine, personal, crucea nu poate fi decât dreaptă, verticală. Însă consider că arta este una, iar părerile noastre de nespecialiști sunt alta." în Lucian-Vasile Szabo, *O revoluție, un memorial*, p. 74.

73 Scrisoare de la Paul Neagu către Primăria Timișoara, redată de Radu Radoslav în cadrul unei mese rotunde care a avut loc, probabil, în 1999 și la care au participat, printre alții, Radu Radoslav (atunci arhitect-șef al Timișoarei), Ileana Pintilie, Șerban Sturdza, Ciprian Radovan, Coriolan Babeți. A se vedea transcrierea discuțiilor care au avut loc în Coriolan Babeți, *Atelierul de arte Timișoara*, Timișoara, Editura Triade, 2009, pp. 140–148. Din păcate, cartea nu indică date mai precise privind locul sau data mesei rotunde.

74 Arhitectul Șerban Sturdza insistă asupra nevoii unor studii mai atente privind amplasarea monumentelor în spațiul urban și se referă atât la cele două lucrări în cauză, dar și la seria de monumente construite anterior: „dacă este să examinăm experiența noastră cu privire la colaborarea autorului și felul în care se implementează un monument în mediul urban, constatăm o crasă nepricepere. Abia statuia *Sfântului Gheorghe* [Silvia Radu, n.n.] este într-o situație mai fericită din acest punct de vedere, cu toate că încă nu e rezolvat amplasamentul. Dar relația cu locul este asigurată. În rest, sunt foarte mari probleme. Nu știm să facem acest lucru, nu ne-am preocupat sau autoritatea nu s-a preocupat. Există multe explicații, probabil. Fapt este că persistă o inadecvare între obiect și loc." *Ibidem*, p. 147.

75 Ileana Pintilie subliniază, de pildă, necesitatea unor monumente „mai contemporane". Referindu-se la cele două proiecte în discuție (Paul Neagu și Roman Cotoșman), ea afirmă: „deși sunt contemporane cu noi, nu toate monumentele construite după 1989 corespund acestui spirit al vremii pe care o trăim. Sunt două proiecte care, fără a exagera această latură, au o trimitere simbolică

Dacă e să revenim la contextul românesc general în ce privește construcția de monumente, cazul Timișoarei pare că e exemplar și ne putem întreba de ce în alte orașe locurile de memorie sunt, de cele mai multe ori, un reflex al comemorării excesive și o urmă care pare cel mai adesea artificială, readucând cu mai multă urgență întrebările despre posibilitatea însăși a monumentului.

Monumentul imposibil?

Prin cazurile aduse în discuție, am încercat să descriu câteva direcții către care s-a îndreptat, începând cu anii '90, monumentul public în România, atât în ce privește mecanismele comenzii și actorii implicați și relațiile dintre aceștia, cât și în ce privește repertoriul tematic și formal.

În ce privește comanda, cele trei situații amintite ilustrează mecanisme diferite: AFDPR, Asociația Memorialul Revoluției din Timișoara sunt două cazuri de inițiativă a societății civile, în timp ce pentru București, monumentul este o ilustrare a voinței oficiale, la rândul său divizată (și uneori în conflict) între autoritatea locală (municipalitate) și centrală (reprezentată de Ministerul Culturii). Aș spune că monumentul rezultat din comandă publică, prin inițiativa autorității, este cazul cel mai frecvent întâlnit și în restul României (mai ales prin inițiative locale, ale primăriilor și primarilor) și aceasta este de altfel situația în cazul celorlalte exemple amintite, al Clujului și al Aradului, și prin aceasta formulele la care se recurge sunt, cel mai adesea, reinterpretări – mai mult sau mai puțin izbutite – ale monumentului figurativ premodern.

Distanța foarte mică față de evenimentul traumatic implică, cu necesitate, o mare doză de emotivitate și afect care fac dacă nu imposibilă, extrem de dificilă interpretarea traumei în obiectul artistic. Această distanță foarte scurtă face, pe de o parte, extrem de interesante cazurile monumentelor realizate „la cald", ca la Timișoara, dar ridică de asemenea întrebări cu privire la posibilitatea și timpul necesar unui travaliu memorial și de doliu și transfigurarea lor în monument[76].

În ce privește repertoriul formal, acesta nu se schimbă substanțial față de sculptura anilor '80. Sigur, există în anii '90 un entuziasm al artiștilor de a participa (mai ales în cazuri precum Timișoara sau memorialele AFDPR) la construirea unui peisaj simbolic post-comunist, care să consume partea afectiv-comemorativă. Totuși, partea de inovație formală pe tema monumentului este destul de redusă, aceasta și din cauză că nu există (în afara memorialelor dedicate eroilor fondatori ai națiunii – domnitori sau personalități culturale) o experiență veritabilă în ce privește construcția de memorial și monument. Acesta oscilează, așadar, între prelungiri ale figurativului premodern și amplasări în spațiul public ale experimentelor artistice rezultate din taberele de sculptură anterioare anilor '90, fără a reuși să răspundă (sau arareori) unei interogații mai contemporane cu privire la monument, memorie, spațiu public.

Recurența unui vocabular religios poate fi explicată prin apelul la evenimentele din 1989, care încep ele însele sub semnul recuperării unei dimensiuni religioase, interzise anterior și care devine un semn al rezistenței și al nevoii de legitimare prin apelul la o spiritualitate reprimată, și incapacitatea de a o reprezenta altfel. Aceasta ar trebui însă să deschidă serioase întrebări cu privire la în-spațierea memoriei în monument și memorial[77].

Este monumentul românesc definitiv minat și compromis de asocierea sa cu o cultură oficială și prin aceasta, cu gustul și comanda publică? Este uzura aceasta valabilă pentru monument în general, în cultura și arta contemporană? Se pare că pentru contextul românesc această uzură este mai durabilă, poate pentru că ea reflectă un decalaj mai important, între un discurs contemporan internațional (în ce privește spațiul public și memoria) și o realitate locală a unui peisaj (încă) liminal.

într-un limbaj suplu și actual. Apreciez mult faptul că sunt nonfigurative, chiar dacă au o sursă de inspirație figurativă. Acest lucru mi se pare foarte important pentru un nou stadiu al imaginii orașului – orașul modern, orașul actual." *Ibidem*, p. 145.

76 E totuși interesant de remarcat că pentru cazul Berlinului și al Germaniei, de pildă, construcția de monumente – și de anti-monumente – dedicate memoriei Holocaustului are loc abia în anii 1990–2000, deci o jumătate de secol mai târziu. Am putea spune că acestea sunt mai degrabă lucrarea generației post-memorie, pentru a relua termenii Mariannei Hirsch.

77 După cum remarcă și Augustin Ioan într-un excelent articol dedicat *Memorialului Renașterii* din București: „Scobitoarea Treimii. Despre facerea, dez-facerea și refacerea memoriei colective", în *IDEA artă + societate*, nr. 20, 2005, disponibil la: http://www.idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=295.

Lumea artei contemporane în România postcomunistă: modele mentale, instituții și organizații[1]

Mara Rațiu

Considerații introductive

Cercetarea de față a avut ca factor declanșator o observație empirică, bazată pe o experiență socio-profesională de peste zece ani: lumea artei contemporane românești, la mai mult de două decenii de la căderea regimului comunist, este încă una profund tensionată și fragmentată în comparație cu alte lumi ale artei contemporane din diferite țări din Europa Centrală și de Est. Atitudinile radicale, luările de poziție tranșante și mărturiile actorilor lumii artei – artiști, critici, curatori, galeriști etc. – în raport cu ceilalți actori sau cu instituțiile și organizațiile specifice acestei lumi au oferit continuu argumente pentru o astfel de observație. Desigur, luate în mod izolat și în sine, acestea nu reprezintă o problemă. Dar amploarea, frecvența și generalizarea atitudinilor și luărilor de poziție de acest gen sunt de natură să conducă la dificultăți evidente în ceea ce privește cooperarea între diverșii actori ai lumii artei sau chiar la imposibilitatea acesteia, adică la o fragmentare profundă a lumii artei contemporane românești. Chiar dacă, din perspectiva prezentului, credem că modul de acțiune și relaționare al acestor actori – al artiștilor, în particular – a cunoscut recent o serie de nuanțări în raport cu primii ani de după 1989, diagnosticul este în continuare valabil.

Scopul demersului nostru este explicarea relației acut tensionate dintre actorii angrenați în lumea artei contemporane din România postcomunistă și a consecutivei fragmentări a acesteia. Ipoteza noastră este aceea că, pe lângă factorii exogeni – condițiile macrosociale și macroeconomice –, se pot identifica factori endogeni care au determinat un mod particular de evoluție a lumii artei contemporane românești, diferit de dezvoltările urmate de mediile artistice profesionale din alte țări post-comuniste. Din perspectiva noastră, factorii endogeni țin de procesele de constituire a unui nou sistem instituțional-organizațional al artei contemporane, precum și de modurile de acțiune ale artiștilor în cadrul acestui nou sistem.

În consecință, vom investiga, pe de o parte, transformările instituționale și organizaționale suferite de lumea artei contemporane, precum și impactul acestora asupra practicilor artistice. Pe de altă parte, vom analiza modul în care aceste schimbări au fost percepute de actorii individuali, precum și modul în care transformările instituțional-organizaționale au influențat comportamentul acestora. De asemenea, lumea artei contemporane românești va fi comparată cu cea maghiară, scopul fiind acela de a-i evidenția caracteristicile specifice care au condus la starea de lucruri mai sus prezentată.

Înainte de a trece la analiza propriu-zisă, vom prezenta cadrul conceptual-teoretic, metodele utilizate și sursele de documentare. Cum sarcina explicativă asumată este una complexă, depășind granițele unei analize filosofice, utilizăm în cadrul demersului nostru atât rezultate conceptuale ale unor teorii din aria științelor sociale – cu precădere din domeniul sociologiei artei –, cât și metode de investigare empirică specifice sociologiei, precum metoda interviului calitativ.

---

1 Inițiat ca parte a cercetării doctorale, studiul de față prezintă o versiune revizuită și extinsă a rezultatelor proiectului de cercetare *Romanian Contemporary Art Institutions of the 90's: Between Acceptance and Rejection*, realizat în cadrul programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă (NEC) din București în anul 2010. Prima versiune a rezultatelor proiectului a fost publicată în limba engleză sub titlul „Romanian Contemporary Visual Arts World after 1989: Tension and Fragmentation", în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philosophia*, LVI, nr. 3, 2011, pp. 107–126, și în limba română, „Lumea artei contemporane în România postcomunistă: tensiune și fragmentare", în Dan Eugen Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011, pp. 298–322. În raport cu acea primă versiune, textul de față include o serie de corecturi și adăugiri generate de observațiile și criticile formulate de coordonatorii sau de colegii-bursieri din cadrul programului GE-NEC III, cărora le mulțumesc și pe această cale.

În primul rând, este necesară clarificarea utilizării conceptului de *artă contemporană*. În cadrul acestui demers, sintagma „artă contemporană” desemnează practicile artistice actuale și rezultatele acestora, evaluate și recunoscute de un mediu profesional. Opțiunea pentru sensul cronologic în defavoarea celui tipologic[2] este bazată pe faptul că, în România, majoritatea covârșitoare a artiștilor profesioniști împărtășește o concepție tradiționalist-academistă despre artă – orientarea spre măiestrie și producția de frumos –, fie și cu unele accente moderniste. Mai mult, practicile artistice orientate către ceea ce se numește artă contemporană într-un sens tipologic, restrâns – *cutting edge* – sunt mai degrabă compozite, încorporând elemente de multe ori incompatibile. O explicație pentru această stare de lucruri poate fi aceea că arta contemporană în perioada comunistă a fost caracterizată de un „amalgam de limbaje vizuale moderne și postmoderne, decontextualizate ideologic”[3], cu alte cuvinte, relativ puțini dintre artiștii care au apropriat noi limbaje vizuale sau noi medii artistice au făcut-o în urma unei reflecții consistente.

Tocmai această confuzie privitoare la arta contemporană ne determină ca, din perspectivă metodologică, să utilizăm în cadrul cercetării atât concepte, cât și metode specifice abordării sociologice a artei. Astfel, cadrul teoretic al analizei noastre este articulat plecând de la teoria lumilor artei formulată de Howard S. Becker[4] și de la teoria sistemului internațional al artei contemporane propusă de Raymonde Moulin[5]. Potrivit lui Becker, unitatea fundamentală a unei lumi a artei este o rețea stabilită de relații colaborative între indivizi care, bazându-se pe *convenții* încorporate în practica lor comună, își coordonează activitățile, adică producția, distribuția, consumul și evaluarea necesare realizării de opere de artă.[6] Deși se află în competiție, rețelele de cooperare din cadrul unei lumi a artei complexe au același scop: să facă posibilă existența acelei arte.[7] În această linie de gândire, tensiunea din lumea artistică românească poate fi explicată prin absența unor convenții comune, în timp ce fragmentarea lumii artei contemporane este explicabilă prin incapacitatea sau prin refuzul diverșilor actori de a-și coordona activitățile în cadrul unor rețele de cooperare. Conform viziunii lui Moulin, valoarea artistică și eticheta de „artă contemporană” sunt rezultatul unui proces de construcție și de omologare în care doi poli ai unui sistem puternic internaționalizat interacționează în mod strâns: pe de o parte, câmpul cultural sau instituțiile artistice non-profit – muzee, centre de artă contemporană – și specialiștii care operează evaluările estetice și recunoașterea socială, iar pe de altă parte, piața de artă, unde au loc tranzacțiile financiare.[8] Din această perspectivă, prezenta stare a artei contemporane din România este explicabilă prin faptul că procesul de reconfigurare a lumii artei contemporane nu a fost pe deplin realizat, ceea ce înseamnă că unul sau chiar ambii poli structurali sunt încă nu doar insuficient dezvoltați, ci și decuplați de sistemul internațional.

Pe de altă parte, apelăm la o teorie din aria mai largă a științelor sociale, și anume teoria schimbării instituționale formulate de laureatul Premiului Nobel, Douglass C. North[9]. Acest apel are drept scop, în primul rând, realizarea unei serii de clarificări și nuanțări conceptuale. În limba română termenul „instituție” este folosit indistinct, pentru a desemna atât structuri administrative – guvernamentale sau non-guvernamentale –, cât și dimensiunea intersubiectivă, ceea ce am numi „regula jocului”. În această cheie dublu-semantică am utilizat termenul de instituție în prima versiune a rezultatelor cercetării noastre. În schimb, literatura de specialitate din domeniul analizei neo-instituționale și organizaționale, precum teoria schimbării instituționale propusă de North, distinge clar cele două denotații. Astfel, *organizațiile* desemnează „jucătorii”, grupuri de indivizi reuniți în activități cu un scop comun, precum

---

2 Catherine Millet, sintetizând răspunsurile la chestionarul privitor la modul în care actorii lumii artei, în principal curatorii, se raportează la sintagma „artă contemporană”, propune pentru ea două sensuri: unul cronologic și unul tipologic. Catherine Millet, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 8–9.

3 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 189.

4 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982.

5 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992/1997.

6 Howard S. Becker, *Art Worlds*, pp. 34–35.

7 Pierre-Michel Menger, „Présentation”, în Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988/2006, p. 8.

8 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution*, p. 45, și *Le marché de l'art: Mondialisation et novelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 9, 39–42.

9 Vezi Douglass C. North, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, și Douglass C. North, „Institutional Change: A Framework of Analysis”, 1994, în *Economic History*, ECONWPA. Disponibil la: http://ideas.repec.org/p/wpa/wuwpeh/9412001.html.

partide politice, parlament, agenții de reglementare, asociații (e.g., profesionale, gen UAP), școli (e.g. de artă) etc., în timp ce *instituțiile* desemnează „regulile jocului" într-o societate, adică „regulile formale și constrângerile informale: norme de comportament, convenții și maniere de comportament auto-impuse".[10] Pe acest fundal, primul sens va fi preluat, în cele ce urmează, de termenul *organizație*, în timp ce termenul *instituție* va desemna cadrul intersubiectiv de reguli și norme ce ghidează și constrâng comportamentul actorilor dintr-o lume socio-profesională dată. În această cheie de lectură, legislația aplicabilă domeniului artei – legea drepturilor de autor sau dreptul de proprietate, de exemplu – și reglementările puse în operă prin politicile publice/culturale constituie regulile formale. Regulile informale țin de *convențiile* împărtășite de grupuri mari de actori cum ar fi, de exemplu, viziunea asupra artei contemporane.

Referința la teoria schimbării instituționale nu se limitează la clarificarea conceptului de instituție. În cele ce urmează vom folosi o serie de alte concepte îndatorate lui North, cum ar fi cele de *model mental* și *ideologie*, care pot fi mai utile analitic decât termenul „mentalitate colectivă" utilizat anterior în explicarea inerției sau schimbării instituționale. Așa cum se arată într-o aplicare a acestei teorii la analiza politicii culturale, North „argumentează că ‚ideile și ideologiile contează', la fel ca ‚instituțiile': toate acestea ghidează/constrâng alegerile indivizilor, structurează interacțiunile umane și, în continuă interacțiune cu organizațiile, fasonează evoluția sistemelor politico-economice și a societăților, direcția schimbării fiind determinată de *path dependence* (dependența de calea trasată)"[11]. Dacă sensul cu care North investește termenul „instituție" l-am clarificat deja, sensul conceptului de *ideologie* se articulează plecând de la cel de *model mental*. „Modelele mentale sunt reprezentări interne create de fiecare individ pentru a conferi sens lumii din jurul său și a lua decizii", în timp ce „ideologiile sunt cadrul împărtășit de modelele mentale ale grupurilor de indivizi, oferind atât o interpretare a mediului, cât și o prescripție cu privire la modul în care acesta trebuie structurat".[12] Astfel înțelese, *ideologiile* constituie reguli informale ale jocului, convenții ce ghidează și constrâng activitatea actorilor individuali. Schimbarea ideologiilor este extrem de dificilă deoarece acestea sunt, prin natura lor intersubiectivă, inerțiale. Astfel, în linia teoriei schimbării instituționale, starea de lucruri din arta contemporană românească poate fi explicată, pe de o parte, prin inerția modelelor mentale și a ideologiilor ce decurg de aici și, pe de altă parte, prin disonanța acestora în raport cu noile reguli, formale și informale, de funcționare a artei contemporane după schimbarea de regim politic și în acord cu lumea artei internaționale.

Cât privește documentarea, datorită cantității reduse de literatură pe această temă[13] sau a accesului dificil la arhive, o parte însemnată a informațiilor ce stau la baza prezentei cercetări provine dintr-o serie de interviuri, realizate conform metodei cercetării calitative a interviului semi-structurat. Astfel, utilizăm, pe de o parte, rezultatele interviurilor realizate cu Călin Dan, director al Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) între 1993 și 1995, Mihai Oroveanu, director al Oficiului Național pentru Documentare și Expoziții de Artă (ONDEA) între 1990–2001 și, mai apoi, director al Muzeului Național de Artă Contemporană (MNAC) între 2001–2013, Irina Cios, director din 1995 al CSAC, transformat în 1997 în Centrul Internațional pentru Artă Contemporană (CIAC) și Petru Lucaci, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici (UAP). Pe de altă parte, dat fiind că unul dintre obiectivele acestui demers este de a investiga modul în care procesul de reconfigurare a lumii artei este perceput de către profesioniștii din domeniu, utilizăm și rezultatele interviurilor realizate cu o serie de artiști clujeni care aveau în jur de 35 de ani în 1989: Radu Solovăstru (grafician), Radu Moraru (sculptor), Alexandru Păsat (sculptor) și Dorel Găină (fotograf, artist intermedia). Rezultatele acestor interviuri constau într-un set de narațiuni individuale despre transformările pe care le-au parcurs atât lumea artei contemporane românești, cât și actorii acesteia după 1989.

---

10 Douglas C. North, Institutional Change.

11 Dan Eugen Rațiu, „Statul și cultura: Concepte, valori și justificări ale politicii culturale în România postcomunistă", în Dan Eugen Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011, p. 63.

12 *Ibidem*.

13 Dintre aceste scrieri menționăm: dosarele „Unde să căutăm arta? Nuclee de artă contemporană în România" și „Răspunsuri la chestionarul Balkon", în *Balkon*, nr. 6, 2001, pp. 4–16 și pp. 18–36; Judit Angel, „Scena de artă RO/The Romanian Art Scene", în *Balkon*, nr. 6, 2001, pp. 38–39; Cosmin Năsui, „Anii '90 în arta românească" I și II, în *Observator cultural*, nr. 94, 2006 și nr. 95, 2006; Erwin Kessler, *CeARTă*, București, Nemira, 1997. *Site*-urile de internet ale diferitelor organizații, publicații sau proiecte artistice au constituit, de asemenea, o sursă documentară importantă.

În privința deciziei de a intervieva artiști clujeni în defavoarea artiștilor din București sau din alte orașe, oferim aici câteva justificări. Primul argument al unei asemenea opțiuni este familiaritatea noastră cu comunitatea artistică clujeană, ceea ce conferă acestui demers o mai mare precizie în selecția intervievaților și mai multă eficiență în realizarea interviurilor ca atare. În al doilea rând, cum lumea artei contemporane românești este încă una profund centralizată, considerăm ca fiind crucială extinderea investigației dincolo de granițele capitalei, pentru a pune în lumină diversitatea și fragmentarea acestei lumi. În fine, decizia de a intervieva artiști care aveau în jur de 35 de ani în 1989 are două motivații, legate de existența în acel moment a unei secțiuni a UAP dedicată tinerilor artiști – Atelier 35 – și de faptul că această generație de artiști a avut și continuă să aibă un rol esențial în procesul de reconfigurare a lumii artei.

Arta contemporană în România postcomunistă: scurtă istorie a controverselor

Unul dintre termenii-cheie ce pot fi utilizați pentru descrierea lumii artei contemporane românești de după 1989 este *controversa*, văzută ca simptom al caracterului său fragmentat și al tensiunii dintre membrii săi. Prima reconfigurare majoră a acestei lumi, generatoare a unui lung șir de dispute, a vizat palierul organizațional moștenit din regimul comunist: Uniunea Artiștilor Plastici și sistemul superior de educație artistică. Această reconfigurare a avut loc imediat după căderea regimului comunist, când spiritul revoluționar și dorința acută de schimbare i-au cuprins deopotrivă pe profesioniștii din domeniu și pe studenții de la Arte. După dezbateri polemice și greve studențești ce aveau ca miză înnoirea sistemului prin înlocuirea celor ce deținuseră poziții de putere în timpul regimului comunist, artiștii și profesorii-artiști care se aflau atunci la conducerea UAP și a academiilor de artă din țară au fost înlăturați. În perioada imediat următoare au fost realizate îmbunătățiri instituționale și organizaționale semnificative în academiile de artă prin dinamizarea agendei pedagogice și prin înființarea de noi programe de studii, precum fotografia. De asemenea, în fruntea structurilor naționale și locale ale UAP au fost numiți, nu fără dispute, artiști ce se bucurau de o semnificativă recunoaștere din partea breslei. Cu toate acestea, procesul de „purificare" nu a satisfăcut așteptările unei însemnate părți a comunității artistice, așteptări ce țineau de multiplicarea mecanismelor de recunoaștere bazate pe actualizarea practicilor artistice, pe de o parte, și de o reformă profundă a educației artistice, pe de altă parte. Atât UAP, cât și academiile de artă au continuat să fie supuse, timp de mulți ani, unor permanente critici, deopotrivă din exterior și din interior, care vizau cvasi-monopolul uniunii asupra resurselor financiare – spații de expunere și ateliere – sau direcția tradiționalistă a normelor și practicilor pedagogice.[14]

A doua controversă în procesul de reconfigurare a lumii artei contemporane a fost legată de apariția unor organizații private, menite să ofere noi oportunități de expunere, recunoaștere și consacrare pentru artiști și practici artistice ce nu făceau parte din curentul dominant, susținut atât de UAP, cât și de autoritățile publice centrale – Ministerul Culturii – și cele locale – directoratele județene pentru cultură și primăriile. Este vorba de artiștii care lucrau cu noi medii și tehnologii sau ale căror proiecte artistice abordau teme socio-politice. Cazul cel mai reprezentativ în acest sens este cel al CSAC din București. În condițiile unui sprijin public redus și dispersat pentru arta contemporană, acest centru independent a devenit rapid un reper datorită programului său coerent și, mai ales, rețelei internaționale din care făcea parte și a oportunităților asociate acesteia. Totuși, o parte semnificativă a artiștilor care au fost lăsați deoparte sau care nu au dorit să participe la activitățile CSAC a început să chestioneze dur sau chiar să-i respingă politica și proiectele artistice. Una dintre explicațiile acestui fenomen constă, în opinia noastră, în faptul că nu a existat nicio altă organizație – națională sau internațională – care să beneficieze de un sprijin financiar comparabil cu cel acordat de Fundația Soros pentru arta contemporană și care, prin urmare, să ofere oportunități similare de recunoaștere pentru artiștii a căror practică implica utilizarea mediilor tradiționale – pictură, sculptură sau artă grafică – cu o miză eminamente estetică.[15]

În linia controverselor legate de noile mecanisme de recunoaștere artistică asociate cu CSAC, o altă tensiune majoră din lumea artei contemporane românești a fost generată de problema accesului

---

14 Vezi răspunsurile intervievaților la întrebarea 4 a chestionarului realizat de revista *Balkon* – „Răspunsuri la chestionarul Balkon" în *Balkon*, nr. 6, 2001, pp. 18–36, care vizează relația dintre „nucleele de artă contemporană" și educația academică în artele vizuale.

15 Pentru corectitudine, precizăm că CSAC a finanțat și proiecte ce implicau mediile artistice tradiționale. Cu toate acestea, orientarea majoră a Centrului rămâne legată de noile practici artistice, dovadă fiind conceptele curatoriale și proiectele artistice expuse în patru dintre cele cinci expoziții anuale organizate de CSAC.: *Ex Oriente Lux*, *01010101…*, *MediA CULPA* și *Experiment. Arta românească după 1960.*

artiștilor la organizații/rețele internaționale de recunoaștere și consacrare – centre de artă contemporană, muzee sau rețele de muzee. Relevantă în acest sens este vizita din 1994 la București a colecționarului și filantropului Peter Ludwig, vizită ce a fost precedată de o adevărată furtună în comunitatea artistică. Tensiunea a fost alimentată, pe de o parte, de speranța că, urmând modelul maghiar de succes, un nou Muzeu Ludwig s-ar putea deschide la București. Pe de altă parte, miza era vizibilitatea artiștilor în cadrul celor două expoziții organizate de ONDEA cu această ocazie[16]. Mai recent, discuțiile din 2006 despre un posibil muzeu Guggenheim în cadrul proiectului Esplanada București au avut un ecou puternic în rândul profesioniștilor din domeniul artei, oferind speranța unei târzii, dar binevenite integrări în circuitul internațional al artei contemporane.[17] Suplimentar, controversele bienale legate de procesul de selecție pentru pavilionul românesc din cadrul Bienalei de la Veneția – desfășurate atât prin intermediul presei cotidiene sau săptămânale, cât și pe blogurile dedicate artei contemporane, precum *incepem* sau *nettime.ro* – dovedesc că miza majoră a artiștilor locali este posibilitatea de a-și expune lucrările în contextul unor evenimente internaționale prestigioase, considerate a fi cel mai eficient mijloc de obținere a recunoașterii artistice.[18] Fără a intra în detaliile și nuanțele disputelor mai sus menționate și păstrându-ne neutralitatea în raport cu acestea, observăm doar un laitmotiv al acestor dispute: conform acuzatorilor, deciziile importante cu privire la arta contemporană (concursuri de proiecte, achiziții și comenzi publice etc.) sunt luate, într-o manieră netransparentă și părtinitoare, de un grup restrâns, cu o agendă clară. Acest laitmotiv, dincolo de exactitatea sau inexactitatea sa factuală, exprimă, de o manieră percutantă, tensiunea și fragmentarea lumii artei contemporane românești: contestarea oricărei decizii, indiferent de cel sau cei care au luat-o.

Pe lângă acestea, cea mai aprinsă controversă din lumea artei contemporane românești postcomuniste a fost și rămâne legată de existența unui muzeu național de artă contemporană, înțeles ca platformă-cheie de consacrare artistică. De la deschiderea sa în 2004, MNAC se află în centrul unui lung șir de controverse[19]. Deși întreaga comunitate artistică – națională, dar și internațională – este de acord în ceea ce privește importanța unei asemenea instituții în „economia" lumii artei contemporane[20], au existat nesfârșite dezbateri, în primul rând cu privire la însăși filosofia muzeului – centru expozițional *versus* colecție permanentă – și, în al doilea rând, referitor la simbolistica și caracterul nepractic al amplasării lui în fostul palat al lui Ceaușescu, actualul sediu al Parlamentul României. Momentul de deschidere a muzeului a reactivat traume mai vechi sau mai noi, fapt ce a condus la o puternică tensiune în interiorul unei lumi artistice din ce în ce mai fragmentate și chiar la respingeri ale MNAC-ului[21], în timp ce programul său expozițional, orientat spre expunerea unor proiecte internaționale, a fost supus de atunci încoace unor critici continue, mai mult sau mai puțin valide.

Pe fundalul acestor controverse majore – lăsând deoparte controversele asociate cu achizițiile sau comenzile ocazionale de artă contemporană ale Ministerului Culturii – se poate conchide că lumea artei contemporane românești este în continuare una profund traumatizată, în timp ce tensiunea și fragmentarea care o caracterizează sunt legate sau generate de accesul la oportunitățile de expunere,

---

16 Vezi articolul „Lozul cel mare" al lui Erwin Kessler, publicat inițial în *Revista 22* în noiembrie 1994 și reluat în Erwin Kessler, *CeARTă*, pp. 130–132.

17 Centrul pentru Studii și Cercetări în Domeniul Cultural (CSCDC) din cadrul Ministerului Culturii și Cultelor a realizat în 2006–2007 două anchete asupra acestei problematici: „Muzeul Guggenheim în București – Cultura vizitării muzeelor și o prospecție de piață", disponibil la: http://culturadata.ro/PDF-uri/16%20Muzeul%20Guggenheim%20in%20Bucuresti.pdf, și „Peisajul de artă contemporană în vederea deschiderii muzeului Guggenheim. Raport al studiului despre galeriile de artă contemporană", disponibil la: http://culturadata.ro/PDF-uri/15%20Galerii%20arta%20contemporana.pdf.

18 Vezi seria de articole de presă din ziarul *Cotidianul* de după anunțarea câștigătorului concursului de proiecte din aprilie 2009 sau, mai recent, schimbul de replici pe parcursul lunii aprilie 2013 din *Revista 22* dintre Erwin Kessler, pe de o parte, și Magda Cârneci, președinte al juriului competiției de proiecte pentru Pavilionul românesc din cadrul Bienalei de la Veneția, ediția 2013, și Dan Perjovschi, pe de altă parte, cu privire la proiectul desemnat câștigător. E. Kessler, „Venala", disponibil la: http://www.revista22.ro/venala-24419.html și „Parada adevărurilor împotrivă", disponibil la: http://www.revista22.ro/parada-adevarurilor-dimpotriva-25156.html; Magda Cârneci, „Un risc de credibilitate", disponibil la: http://www.revista22.ro/un-risc-de-credibilitate-25091.html, și Dan Perjovschi, „Corpul istoriei", disponibil la: http://www.revista22.ro/corpul-istoriei-24725.html.

19 Caracterul controversat al MNAC este evidențiat și de ancheta „Peisajul de artă contemporană în vederea deschiderii muzeului Guggenheim. Raport al studiului despre galeriile de artă contemporană" realizată de CSCDC în 2007.

20 Vezi dosarul „Questioning MNAC", în *Artelier*, nr. 7, 2001, pp. 8–45, și Claire Bishop, „Romania Report" în *E-Cart*, nr. 1, 2003, disponibil la: http://www.e-cart.ro/1/claire/uk/gri/claire.html.

21 Poate cea mai cunoscută respingere publică a MNAC este cea a reputatului artist român Dan Perjovschi, care a declarat, de nenumărate ori, că „nu va călca niciodată" în Muzeul Național de Artă Contemporană din București.

recunoaștere și consacrare pe care le oferă organizațiile artistice, fie acestea vechi sau noi. La prima vedere, un asemenea verdict ar putea fi cu ușurință extins la toate lumile artistice contemporane din fostele țări comuniste, unde trecerea de la un sistem socio-economic centralizat și controlat politic la unul pluralist și democratic a agitat profund toate mediile sociale și profesionale. Dar tensiunea acută detectată în mărturiile artiștilor și ale celorlalți profesioniști de pe scena de artă contemporană din România cu privire la alți actori individuali sau la diverse organizații, unde totul este jucat în termeni de acceptare sau respingere totale, nu se regăsește în comunitățile artistice învecinate, cel puțin nu cu asemenea intensitate. Relevante în acest sens sunt reacțiile de perplexitate ale celor din afara României, din țări imediat apropiate precum Ungaria sau Bulgaria, când sunt confruntați cu disputele din cadrul comunității artistice românești.[22]

Organizații de artă contemporană de după 1989 și regulile jocului: de la UAP la Ministerul Culturii și de la CSAC la MNAC

Sintagma *organizații artistice* desemnează aici structurile – guvernamentale sau non-guvernamentale, profit sau non-profit – care îndeplinesc una dintre următoarele funcții sau desfășoară una dintre următoarele activități: organizarea, medierea, documentarea și finanțarea practicilor artistice și a operelor de artă contemporană. De asemenea, dintre acestea fac parte și structurile ce desfășoară activități de educație artistică. Pentru a evita construirea unei imagini statice și, în consecință, artificiale a organizațiilor românești de artă contemporană din România postcomunistă, recurgem la o cartografiere narativă, aptă să descrie dinamica proceselor de reconfigurare și construcție instituțional-organizațională. Miza noastră este de a elucida nu doar mecanismele administrative, ci și regulile și normele ce subîntind activitatea acestora sau sunt generate de acestea. Cât privește cadrele temporale ale analizei noastre, dacă în prima versiune am limitat cercetarea la nivelul anilor '90, optăm acum pentru o extindere a acesteia până la nivelul anului 2004, momentul deschiderii MNAC. Rațiunea pentru o astfel de extindere constă în faptul că „tranziția culturală" din România, înțeleasă ca renunțarea la sistemul instituțional-organizațional de tip sovietic și trecerea spre modelul artistic occidental[23], s-a încheiat nu la sfârșitul deceniului zece al secolului XX precum tranziția economico-politică, ci odată cu deschiderea Muzeului Național de Artă Contemporană. Referitor la dezvoltările din cadrul lumii artei românești de după 2004, chiar dacă parțial și punctual invocate aici, acestea nu fac obiectul prezentei analize.

1. UAP și sistemul de educație artistică

În timpul regimului comunist, toate funcțiile și activitățile ce caracterizează o lume a artei contemporane, cu excepția educației artistice, erau realizate de Uniunea Artiștilor Plastici, înființată în 1950 de regimul Gheorghiu-Dej, după model sovietic. Uniunea a fost cel mai important jucător, fiind finanțată, dar și dirijată estetic și politic, de autoritățile comuniste – de partid și de stat. De aceea, primul factor care a determinat demontarea acestui sistem extrem de centralizat și reglementat/controlat politic a fost decizia din 1990 a uniunilor de creație – inclusiv a UAP – de a se rupe de patronajul politic și, în consecință, financiar al statului și de a-și continua activitățile într-un regim de autofinanțare (o decizie care s-a dovedit, în fapt, greu de respectat).

Alți jucători majori în fostul regim au fost organizațiile din sistemul de educație artistică – liceele și institutele/academiile de artă. În vreme ce înainte de 1989 exista în fiecare județ din România, precum și în capitală, cel puțin un liceu cu profil artistic pentru segmentul de vârstă cuprins între 10 și 18 ani, nu existau, în domeniul artelor vizuale, decât două institute autonome, la București și la Cluj, și o facultate la Iași. Toate organizațiile de învățământ superior artistic au fost supuse, pe parcursul anilor '80, unei severe politici *numerus clausus*, fapt ce a condus la o rată foarte scăzută de acces atât la statutul de student, cât și la poziția de cadru didactic în învățământul superior. În sens invers, una din schimbările majore inițiate în 1990 a fost deschiderea academiilor de artă prin recrutarea unui număr mai mare de

---

22 „Legenda" spune că artistul bulgar Nedko Solakov, colaborator apropiat al lui Dan Perjovschi, a propus un *performance* în cadrul căruia ar fi intrat în MNAC cărându-l pe Dan Perjovschi în spate și rezolvând, astfel, simbolic, așa-zisul conflict dintre cele două părți. Dincolo de anecdotă, exemplul este revelator pentru modul de raportare a celor din afara României la lumea artei contemporane românești: de la nedumerire la dorința de a contribui la schimbarea stării de lucruri.

23 Pentru conceptul de „tranziție culturală" a se vedea Octavian Eșanu, „The Transition of the Soros Centers to Contemporary Art: the Managed Avant-garde" în catalogul proiectului *Speaking of a Gap Can Cause Doubles* produs de Center for Communication and Context Kiev (CCCK) pentru Bienala *Periferic 8 – Art as a Gift*, Iași 2008, disponibil la: http://www.ccc-k.net/.

studenți și a unui număr important de cadre didactice, care erau anterior „pseudo-liber profesioniști”[24], profesori de liceu sau angajați în diferite întreprinderi socialiste/de stat.

Astfel, primii doi ani de după revoluția română sunt caracterizați în principal de inițierea procesului de reconfigurare a UAP-ului și a învățământului superior artistic. Liderii anteriori ai acestor organizații au fost înlăturați din funcții, dar, după cum am arătat deja, procesul nu a fost unul lin. În timp ce o nouă facultate de arte a fost înființată la Timișoara, celelalte academii și facultăți de artă au fost nevoite să facă față presiunii studenților care solicitau modificarea curriculei în sensul deschiderii cursurilor spre practici artistice care fuseseră marginalizate până atunci, ca fotografia și mai apoi arta video.

Este crucial să explicăm aici relația complexă dintre UAP și sistemul de educație artistică în anii ’90, relație ce își are originile in perioada comunistă. Înainte de 1989, din cauza unei legi stricte ce reglementa șomajul, statutul de liber profesionist era aproape inaccesibil artiștilor. Sistemul de educație artistică era cel mai atractiv, dată fiind proximitatea sa cu practica artistică și avantajele sociale și financiare implicate pe atunci de exercitarea activității de profesor. Începând cu 1990, când sprijinul statului pentru UAP a fost întrerupt și datorită atât reflexelor sociale inerțiale, cât și a noilor condiții – extrem de precare – de pe piața muncii în domeniul artistic, artiștii au continuat să urmărească obținerea unei a doua slujbe, de regulă ca profesori. Postura de membru proeminent al UAP oferea un avantaj semnificativ în competiția pentru obținerea funcției de cadru didactic, în special în învățământul superior. A fi un membru important al UAP echivala cu a fi recunoscut profesional de către mediul colegial – fapt ce implica o activitate expozițională semnificativă –, în timp ce statutul de cadru didactic universitar aducea cu sine o postură de autoritate în cadrul UAP, atât la nivel local, cât și la nivel național.

UAP și academiile de artă au păstrat, pe parcursul anilor ’90, o poziție de cvasi-monopol în cadrul lumii artei contemporane românești datorită mecanismelor de recunoaștere artistică și socială pe care le-au moștenit: UAP punea la dispoziție spații de expunere și ateliere, în vreme ce academiile de artă confereau un statut social și profesional superior. Poziția de putere menținută de UAP în primul deceniu de după 1989 se explică și prin inerția modelelor mentale. Chiar dacă uniunea se afla într-o vădită pierdere de viteză și autoritate, majoritatea artiștilor au continuat, inclusiv până în prima parte a anilor 2000, să se raporteze la UAP ca la un *administrator atotputernic* al artei contemporane, apt să impună regula jocului. Totuși, dispariția generosului sprijin financiar din partea statului, precum și conflictele interne din cadrul UAP – între artiștii anterior influenți și cei care fuseseră marginalizați în timpul regimului comunist și care ulterior au pretins poziții de conducere în cadrul instituției –, ca și absența unei strategii coerente, generată de neînțelegerea modului de funcționare a sistemului internațional al artei contemporane, au condus la un vid organizațional ce se cerea umplut.

2. Noi organizații de artă contemporană

Ca rezultat, o serie de organizații private non-profit s-au constituit de-a lungul anilor ’90. Acestea au fost concepute de către inițiatorii lor – care erau, în marea lor majoritate, artiști – ca structuri „alternative” la vechiul sistem „oficial” de legitimare profesională și de omologare a valorii artistice.[25] În plus, muzeele finanțate de stat din întreaga țară, care anterior erau dedicate în principal expunerii de artă clasică, au fost constant presate de comunitatea artistică să expună artă contemporană. În consecință, au fost înființate în cadrul muzeelor românești, de o manieră mai mult sau mai puțin formalizată, departamente de artă contemporană, iar cea mai importantă structură de acest tip a fost Departamentul de Artă Contemporană din cadrul Muzeului Național de Artă al României – MNAR (1994). Muzeele de artă din Arad, Sibiu, Timișoara sau Cluj au fost de asemenea foarte active în a expune artă contemporană, dar acest fapt s-a datorat nu politicilor muzeale, ci interesului și dăruirii unora dintre curatorii ce activau în aceste instituții.

Printre noile organizații de artă contemporană, alternative la cele ce funcționau în timpul fostului regim, Centrul Soros pentru Artă Contemporană (1993) și Fundația Anastasia (1992), cu programul său expozițional de la Galeria Catacomba – o galerie pilot a MNAR – sunt cele mai cunoscute. Inițiat în relație cu grupul artistic *Prolog*, programul expozițional de la Galeria Catacomba a avut o influență semnificativă în mediul artistic bucureștean de la începutul anilor ’90, prezentând artiști a căror practică era

24 Vom explica opțiunea pentru această formulă în paragrafele următoare.

25 Vezi răspunsurile intervievaților la chestionarul realizat de revista *Balkon* – în special contribuția lui Alexandru Antik – din Răspunsuri la chestionarul Balkon, pp. 18–36.

caracterizată de o puternică „sensibilitate ortodoxă”[26]. În ceea ce privește CSAC, acesta a dezvoltat un program mai complex, structurat pe trei direcții: documentarea artiștilor și a practicilor artistice, oferirea de granturi pentru artiști și, nu în ultimul rând, organizarea unei expoziții anuale.

Am menționat deja controversa născută în jurul acestei ultime instituții. A existat o serie de factori care au contribuit la receptarea controversată a CSAC, dintre care cel mai important a fost faptul că Centrul fusese inițiat de Fundația Soros. Cu toate că regimul comunist din România se prăbușise, componenta sa pronunțat naționalistă a supraviețuit schimbării de regim și, ca urmare, toate structurile străine erau privite, în epocă, cu neîncredere. În lumea artei contemporane, CSAC a fost frecvent văzut ca parte a unei scheme „colonizatoare”, chiar dacă, pe de altă parte, comunitatea artistică a fost mai mult decât bucuroasă să beneficieze de sprijinul financiar al Fundației Soros.

Unul dintre aspectele-cheie ale prezentului demers vizează tocmai receptarea CSAC în lumea artei contemporane românești. Pe parcursul interviurilor realizate cu profesioniști din domeniul artei din România și Ungaria, unul dintre punctele esențiale de interes a fost contribuția Soros la procesele de reconfigurare a lumii artei românești. Date fiind rezultatele interviurilor, este esențial, pentru cineva care nu a fost un observator direct al anilor ’90, să înțeleagă dinamica proiectului Soros ce s-a aflat în spatele centrelor de artă contemporană deschise în toată Europa de Est.

Dacă Fundația Soros a deschis filiale în fostele țări comuniste în baza unei agende clare – cu scopul de a sprijini trecerea de la societăți „închise” la societăți „deschise” –, centrele Soros de artă contemporană s-au constituit oarecum *din mers*. Această informație este crucială pentru deconstruirea receptării CSAC în România în termeni colonizatori. Fondarea tuturor acestor centre – inclusiv al celui din București – a fost un proces *organic*, fiind permanent negociat și ajustat la specificul contextelor naționale. În orice caz, toate centrele Soros au prezentat o trăsătură comună, și anume orientarea spre practici artistice percepute și categorisite ca fiind *cutting edge* – ce implicau noi medii și tehnologii sau abordau teme socio-politice –, pe scurt, orientarea către arta contemporană înțeleasă într-un sens tipologic. CSAC a funcționat în perioada 1993–1997, finanțând nu doar proiecte din zona artelor vizuale, precum expoziția anuală, ci și din cea a artelor spectacolului sau arhitecturii. În 1997 Fundația Soros a inițiat procesul de reducere graduală a finanțării pentru arta contemporană (*sunset strategy*), iar CSAC a fost reorganizat, primind titulatura de Centrul Internațional de Artă Contemporană (CIAC). Retragerea finanțării Soros a echivalat, însă, cu o ieșire a CSAC/CIAC din prim-planul lumii artei contemporane românești. Chiar dacă proiectele realizate după 1997 s-au bucurat de apreciere din partea comunității artistice, centrul nu a mai fost niciodată în măsură să impună regula jocului, adică să influențeze în mod real deciziile și comportamentele actorilor lumii artei. Relevant în acest sens este reculul temporar al practicilor artistice bazate pe noile medii și tehnologii, după frenezia din prima parte a anilor ’90. Cu toate acestea, rolul emancipator și formator al CSAC în România postcomunistă nu poate fi contestat.

Urmând calea deschisă de Fundația Anastasia și de CSAC, procesul de reconstrucție a lumii artei contemporane românești s-a intensificat la mijlocul anilor ’90, când mai multe organizații de artă au fost fondate, având diverse profiluri și misiuni și beneficiind, multe dintre ele, de sprijinul financiar al CSAC. Astfel, Fundația Artexpo din București (1994) a fost înființată cu scopul de a crea mecanisme valide de sprijin financiar pentru arta contemporană, și anume atragerea de sponsorizări din sectorul privat sau organizarea de activități lucrative precum organizarea de târguri de carte, al căror profit să fie utilizat pentru sprijinirea proiectelor de artă contemporană. Între timp, o serie de colective de artiști și-au formalizat activitatea și au fondat ONG-uri, cum ar fi Fundația Etna din Sfântu Gheorghe (1995), bazată pe colectivul artistic *Etna* – organizator al Festivalului de *performance* „AnnArt” la Lacul Sfânta Ana –, Fundația Meta din București inițiată de duoul artistic *2META* (1995) și, mai târziu, Fundația ArtEast (1999) a colectivului artistic *ArtEast* din Târgu-Mureș.

Dacă în prima parte a anilor ’90, capitala a fost de departe cel mai activ centru de artă contemporană, în cea de a doua parte a decadei alte orașe au devenit mai dinamice din perspectiva procesului de construcție de noi organizații artistice. Astfel, au fost înființate o serie de organizații de artă contemporană precum Fundația Vector la Iași (1997) – inițiator și organizator al Festivalului „Periferic”, devenit în 2003 Bienala Periferic –, Fundația Tranzit la Cluj (1997) și, tot la Cluj, Galeria Sylvie Moreau

26 Cosmin Năsui, „Anii ’90 în artele vizuale” II, în *Observator cultural*, nr. 95, 2006, disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-anii-90-in-artele-vizuale-ii-2/.

(1997–1999)[27]. În timp ce Fundația Vector a rămas singulară în regiunea Iașului, în Cluj au apărut alte trei instituții de artă contemporană la finele deceniului: Centrul Cultural Sindan (1999–2003)[28] – o inițiativă filantropică a Companiei Farmaceutice Sindan din Finlanda –, Revista *Balkon* (1999) – un proiect colaborativ dezvoltat de compania Idea Design & Print din Cluj și de revista maghiară *Balkon* din Budapesta – care devine, în 2003, revista *IDEA artă+societate/IDEA Arts+Society*, precum și programul expozițional Studio Protokoll (2000–2007), aflat, până în 2004, sub patronajul Societății Genezius, iar apoi sub cel al mai sus amintitei reviste *IDEA artă + societate*. Între timp, în Timișoara a fost înființată Fundația Format Mailing-List Nettime.ro, al cărei scop era conectarea dezbaterilor publice din arta contemporană românească la cele europene, prin intermediul spațiului electronic.

Este important de notat aici faptul că mai multe inițiative și proiecte semnificative vizând arta contemporană nu s-au transformat în organizații, fie datorită deciziei în acest sens a inițiatorilor acestora, fie din cauza legislației nefavorabile. Situații de primul tip sunt ipostaziate de Festivalul de *performance* Zona – Europa de Est din Timișoara, care a avut prima ediție în 1993 și a funcționat până în 2002, în timp ce a doua situație mai sus descrisă este exemplificată de structuri ca Arhiva de Artă Contemporană (AAC), un proiect inițiat în 1985 de cuplul artistic Dan și Lia Perjovschi și care, din cauza unei „legi a fundațiilor" complet neadaptată noilor realități și datând din 1924 (legea a fost modificată după 2000) nu a reușit să își formalizeze activitățile[29]. O altă categorie de proiecte de artă contemporană neformalizate sunt cele realizate de organizații deja existente, dar care și-au câștigat o identitate independentă, cum ar fi foto-galeria GAD (1993), constituită sub patronajul Fundației Artexpo.

Începutul anilor 2000, văzut prin lentila publicațiilor din epocă[30], aduce cu sine o oarecare așezare a peisajului organizațional al artei contemporane. Organizațiile deja existente își intensifică activitatea, în timp ce apar noi spații de expunere sau organizații precum Galeria SPACE (1999) inițiată de CIAC și Asociația Galeria Nouă (2001) cu galeria omonimă, orientată spre promovarea fotografiei, artei video și a proiectelor multimedia și interdisciplinare, ambele la București. Revistele de artă contemporană publică dosare și dezbateri legate fie de „nucleele" de artă contemporană deja existente, fie de profilul și politica iminentului muzeu de artă contemporană.

Relativul calm și începuturile unui proces de normalizare sunt, însă, subminate de fluctuația sau reducerea treptată a surselor de finanțare privată prin închiderea unor organizații precum Centrul Cultural Sindan. Cât privește finanțarea publică, pe parcursul anilor 2002–2004 aceasta a fost orientată spre construcția Muzeului Național de Artă Contemporană, astfel că deschiderea acestuia la finalul lui 2004 a avut loc pe fundalul unor așteptări imense din partea artiștilor, fie aceștia orientați spre practici artistice tradiționale, fie spre practici artistice contemporane în sens tipologic. Așteptările, însă, erau total divergente: artiștii tradiționaliști – aparținând în marea lor majoritate unor generații mature – vedeau în apariția muzeului șansa unei „binemeritate" consacrări naționale, după decenii de activitate artistică. În viziunea lor, muzeul ar fi trebuit să aibă funcția de recuperare, achiziționare, arhivare și expunere a operelor produse în ultimele decenii, indiferent de tipologia acestora. Pe de altă parte, cei atașați noilor organizații de artă contemporană înțelegeau muzeul ca o platformă de sincronizare și raliere la sistemul internațional de artă contemporană, sperând într-o orientare spre practicile artistice de tip *cutting edge*. În consecință, deși politica muzeului, văzută prin prisma seriei de expoziții organizate cu prilejul deschiderii oficiale a muzeului[31], a încercat să răspundă ambelor tipuri de

---

27 O altă galerie înființată în a doua parte a anilor '90, de data aceasta la Timișoara, este Galeria 28, așa cum rezultă dintr-o serie de publicații din epocă sau din CV-urile artiștilor. Nu am menționat-o, însă, în corpul studiului deoarece nu deținem mai multe informații despre aceasta.

28 Notăm aici faptul că apariția Centrului Cultural Sindan a compensat, într-o anumită măsură, reducerea graduală a finanțării Soros cauzată de inițierea, în 1997, a *sunset strategy*. Astfel, multe dintre proiectele de artă contemporană organizate în jurul anului 2000, inclusiv numere ale revistelor de artă contemporană, au fost realizate cu sprijinul financiar al Sindan. Pentru mai multe informații, vezi articolul „Centrul Cultural Sindan" în *Observator cultural*, nr. 122, iunie 2002, disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/centrul-cultural-sindan/.

29 Relevant în acest sens este proiectul artistic realizat de Lia & Dan Perjovschi și prezentat în catalogul expoziției *The Mistake—stories about mistakes*, publicat de Studio Protokoll, Cluj-Napoca, 2000, pp. 24–29: catalogul cuprinde o reproducere a documentului oficial prin care Ministerul Public prezintă Curții de Apel București motivele de recurs referitoare la decizia Tribunalului București de acordare a personalității juridice Fundației „Arhiva de Artă Contemporană".

30 Ne referim la revistele *Balkon*, *Artelier* și *Arta*, serie nouă.

31 Alături de proiecte în cheie *new* și *multi-media*, deschiderea oficială a MNAC a prilejuit și o expoziție „recuperatoare" a artiștilor Horia Bernea și Paul Neagu – intitulată *Bernea și Neagu. Experiențe timpurii*, curator Mihai Oroveanu –, considerați unii dintre cei mai importanți artiști români din anii '60–'70.

așteptări – fără să recurgă, însă, la populism sau să facă rabat de la calitatea artistică –, foarte curând MNAC a devenit ținta nemulțumirilor, deopotrivă dinspre generațiile mature sau cele mai tinere. Din perspectiva noastră, efectul de contestare a MNAC se datorează unor așteptări supradimensionate și de multe ori eronate, indiferent de vectorul acestora, precum și unei comunicări ineficace din partea muzeului, generate atât de lipsa de experiență în gestionarea unei organizații cu o asemenea încărcătură simbolică, cât și de lipsa mijloacelor financiare, care, odată deschis muzeul, s-au subțiat treptat.

În pofida controverselor, criticilor și a respingerilor muzeului, MNAC a devenit, încet-încet, „jucătorul" principal al lumii artei contemporane românești. Chiar dacă miza artiștilor români este, în continuare, consacrarea la nivel internațional, recunoașterea locală rămâne un scop important. Relevante în acest sens sunt expozițiile la MNAC – e drept, de dată recentă – ale unor tineri artiști români ce au câștigat deja o semnificativă reputație internațională și pentru care consacrarea la nivel național nu constituie o rampă de lansare în sistemul artistic internațional, ci un instrument de influențare a scenei de artă locale.[32]

3. Practici de expunere, mediere și documentare

Am constatat o evoluție importantă din perspectiva palierului organizațional: multiplicarea și diversificarea jucătorilor din lumea artei contemporane românești. Întrebarea care se pune acum vizează „regulile jocului", adică instituțiile ce normează, constrâng sau stimulează organizațiile și actorii individuali. Vom investiga în cele ce urmează tipurile de activități derulate de organizații în contextul unei inerții instituționale care agravează tensiunea tradițional/contemporan.

Activitatea expozițională reprezintă, cu siguranță, una dintre activitățile majore ale lumii artei contemporane și, cu toate că este doar o arie de interes colateral în contextul prezentei analize, câteva lucruri trebuie precizate. La începutul anilor '90, odată cu dispariția cenzurii și a regulilor stricte referitoare la expozițiile organizate sub egida UAP, a apărut în comunitatea artistică un fel de frenezie expozițională. Pe lângă inerțialele saloane ale UAP, au fost organizate expoziții de mai mici dimensiuni, în spații ale UAP, dar și în spații care nu erau concepute pentru expoziții de artă, cum ar fi de exemplu foaierele instituțiilor publice sau ale băncilor. Marea majoritate a artiștilor a fost foarte dornică să își prezinte lucrările în fața publicului, iar ca urmare au fost făcute multe compromisuri estetice în privința calității expunerii, fie că era vorba de o artă tradiționalistă sau de o artă ce începea să asume din ce în ce mai mult o linie contemporană.

În paralel cu această practică expozițională de multe ori bazată pe improvizație, au existat, de asemenea, programe și proiecte expoziționale bine organizate, cum ar fi acelea realizate de Fundația Anastasia și de colectivul *Prolog* – de exemplu expoziția *Filocalia* (1990) și programul Galeriei Catacomba (1992–1997) –, de grupul *subREAL* – expoziția *Sexul lui Mozart* (1991) – și mai apoi de CSAC – în primul rând cele cinci expoziții anuale (1993–1997). În timp ce meritul programului expozițional de la Galeria Catacomba a fost coerența sa, expozițiile organizate de CSAC, conjugate cu cele două festivaluri de *performance* de la Timișoara și de la Lacul Sfânta Ana, au avut meritul de a propune noi tipuri de practici expoziționale care, cum am menționat deja, pot fi considerate ca fiind contemporane într-o accepție tipologică.

În ceea ce privește a doua parte a anilor '90, se poate observa o ușoară scădere a numărului de expoziții de artă contemporană. Acest fapt s-a datorat, pe de o parte, unei selectivități crescute, iar pe de altă parte, reducerii progresive a mijloacelor financiare, odată cu diminuarea considerabilă a finanțării publice pentru cultură și arte. În ciuda acestei situații, Departamentul de Artă Contemporană din cadrul MNAR a organizat o serie de expoziții personale și de grup importante, cum ar fi expoziția *Transitionland* din 2000. Tot la finalul anilor '90, inițiativele mai multor tineri artiști s-au materializat sub forma unor colective artistice temporare. Printre aceste inițiative s-au numărat colectivul artistic *Rostopasca* și grupul *Cutter* din București, *Grupul celor Șase* și colectivul *super us* din Cluj. Totuși, ofensiva puternică a generațiilor tinere și foarte tinere de artiști – în termeni de construcție de organizații și de activitate expozițională susținută – va avea loc spre mijlocul anilor 2000, fiind legată de apariția, în România, a unei piețe de artă contemporană conectată la sistemul internațional.

În privința medierii publice – a comunicării – proiectelor și programelor de artă contemporană, anii '90 au consacrat oarecum o deconectare și, în consecință, o izolare a lumii artei contemporane de

32 Ne referim la Adrian Ghenie și la a sa expoziție personală de la MNAC din 2009–2010 și la Mircea Cantor, a cărui expoziție, intitulată *Q.E.D*, a debutat la MNAC în aprilie 2013, luând sfârșit un an mai târziu.

alte lumi sociale. Cotidienele și posturile de televiziune nu au realizat o acoperire semnificativă a evenimentelor de artă contemporană, cu excepția unui număr redus de emisiuni culturale ca „Totul la vedere", transmisă pe canalul principal al Televiziunii Române (2000). Publicațiile săptămânale sau lunare au acordat o atenție redusă sectorului artelor vizuale, preferând să se preocupe în primul rând de literatură și teatru, din nou cu câteva excepții, cum ar fi revistele *Observator cultural*, *Dilema* și *22*.

Mai mult decât atât, chiar în interiorul lumii artei contemporane era dificilă informarea cu privire la evenimentele de artă contemporană organizate în alte orașe decât cel de reședință, iar aceasta s-a datorat absenței unei publicații de circulație națională, după ce revista *Arta* – care fusese publicația specializată lunară a UAP – și-a încetat apariția în 1993. Doar la finalul decadei au apărut noi publicații de artă ca deja menționata revistă *Balkon*, care devine în 2003 revista *IDEA artă + societate*, și revista *Artelier* (1997–2004) editată de CIAC și majoritar finanțată de Fundația Artexpo și de Centrul Cultural Sindan, ambele fiind orientate spre susținerea artei contemporane în sens tipologic. În schimb, noua serie a revistei *Arta*, editată de UAP (2000) și parțial finanțată de Pro Helvetia, al cărei program editorial viza promovarea activităților artistice ale membrilor UAP, a apărut, însă pentru foarte scurt timp (ea a putut fi relansată abia în 2010). Revista *Intermedia*, interesată de noile tehnologii și editată de Laboratorul Intermedia al Muzeului din Arad, a fost publicată în toată această perioadă, dar distribuția și influența ei au fost foarte reduse.

În pofida acestui reviriment – chiar dacă temporar – al activității publicistice-critice, care a început să contribuie la evaluarea-omologarea unor noi practici artistice, problema majoră a lumii artei contemporane din România postcomunistă în termeni de mediere o reprezintă absența aproape totală a cataloagelor de expoziție. Cu excepția a trei dintre cele cinci expoziții anuale organizate de CSAC, a câtorva din expozițiile organizate de Departamentul de Artă Contemporană al MNAR și a expozițiilor organizate la deschiderea MNAC, care au beneficiat de cataloage profesionist realizate, marea majoritate a proiectelor de artă contemporană nu a fost însoțită de vreo publicație sau, în cele mai bune cazuri, a beneficiat de broșuri sau de pseudo-cataloage cu aspect neprofesionist. Între timp, activitatea de documentare a artei contemporane a început să se dezvolte în cadrul unor instituții ca departamentele de teorie din academiile de artă, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, muzeele de artă, CSAC și, nu în ultimul rând, ONDEA.

4. Finanțarea artei contemporane

Organizațiile culturale și diplomatice străine – Institutul Francez, Institutul Goethe, Centrul Cultural Maghiar etc. – și filialele lor din orașele mari au jucat un rol important atât în finanțarea, ca și în prezentarea artei contemporane de după 1989[33]. De asemenea, la finele anilor '90, diverse fundații și organizații internaționale au inițiat programe de finanțare pentru arta contemporană, cum a fost cazul Fundației Pro Helvetia sau al Fondului Cultural European pentru România, în timp ce unele dintre inițiativele artiștilor români de etnie maghiară au fost finanțate de Fondul Cultural Național Maghiar.

Cu toate acestea, din perspectiva finanțării, jucătorul cu cea mai mare influență asupra lumii artei contemporane românești – ca și asupra celorlalte lumi artistice – a fost, în tot acest interval, Ministerul Culturii. UAP, deși a rămas un jucător important datorită patrimoniului său – spații expoziționale și ateliere –, nu a avut mijloace financiare pentru a susține producția artistică și activitățile-suport ale practicilor artistice, precum distribuție, mediere și documentare. În timp ce academiile de artă erau finanțate de Ministerul Educației, muzeele de artă, precum și o serie de structuri și proiecte artistice de nivel județean, erau finanțate de Ministerul Culturii.

Înființat în 1989 – după ce, în perioada regimului comunist, funcțiile lui fuseseră îndeplinite de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și apoi de Consiliul Culturii și Educației Socialiste – în baza unei scheme profund centralizate și birocratice, Ministerul Culturii – împreună cu direcțiile județene pentru cultură – nu s-a limitat la coordonarea și finanțarea instituțiilor, programelor și proiectelor culturale: ministerul și-a asumat rolul de operator cultural, organizând, mai cu seamă în perioada 2001–2004, o lungă serie de evenimente culturale cu mize „omagiale" și „de reprezentare", atât pe plan național, cât și internațional.[34] Expozițiile de artă contemporană au fost, de regulă, parte a unor asemenea

---

33 Edificator în această direcție este articolul lui Erwin Kessler, „Arta noastră – la alții", în Kessler, *CeARTă*, pp. 197–199.

34 Dan Eugen Rațiu, „The Arts Support System in a Transitional Society: Romania 1990–2006", în *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 37, nr. 3, 2007, p. 203.

evenimente, alături de spectacole de teatru, concerte de muzică clasică sau spectacole folclorice. În toată această perioadă, ministerul a finanțat și o serie de proiecte specifice de artă contemporană, dar, de obicei, în baza unor decizii arbitrare și, prin urmare, controversate. După câteva încercări, la începutul anilor ’90, de reformulare a „politicii culturale” moștenite, acest tip de abordare anacronică a artei contemporane – care își are originea în statutul de instrument de propagandă conferit artelor vizuale de ideologia comunistă – a dominat activitatea ministerului. Cu toate acestea, Ministerul Culturii a suferit transformări considerabile, care au fost benefice pentru arta contemporană. Astfel, reînființarea, în 1990, a ONDEA a reprezentat un moment crucial al procesului de reconfigurare a lumii artei contemporane. ONDEA a jucat rolul dificil de interfață între Ministerul Culturii, UAP și noile organizații private de artă contemporană care s-au înființat după 1989. Majoritatea expozițiilor-cheie de artă contemporană din anii ’90 au fost găzduite de spații ale ONDEA – Galeria 3/4 și Sala Dalles –, ONDEA fiind, în același timp, și principalul inițiator și organizator al expozițiilor de artă contemporană românească în străinătate. Mai mult, fuziunea dintre ONDEA și Departamentul de Artă Contemporană al MNAR a condus la fondarea, în 2001, a MNAC, ce se va deschide oficial, după cum am menționat deja, în 2004.

Un alt moment important a fost reprezentat de fondarea, în 1997, în cadrul Ministerului Culturii, a Departamentului de Arte Vizuale – DAV. Deși mărturiile diverșilor actori cu privire la DAV consemnează un rol minor al acestuia în „economia” lumii artei contemporane, considerăm că din perspectiva unei politici publice favorabile artei contemporane, o astfel de structură – care avea drept scop coordonarea producției și practicilor artistice contemporane – ar fi putut fi extrem de benefică. Oricum, DAV nu a avut când să producă efectele scontate, deoarece a fost desființat în anul 2000, cu toate că structuri specifice pentru artele spectacolului – teatru, muzică și dans – au fost păstrate în cadrul ministerului. De asemenea, Fondul Cultural Național, deși înființat în 1999, a început să funcționeze efectiv abia șapte ani mai târziu.

Rolul proeminent al Ministerului Culturii în lumea artei contemporane românești avea să fie semnificativ atenuat doar în a doua parte a anilor 2000. Cauzele acestui fapt au fost următoarele: în primul rând, orientarea din ce în ce mai pronunțată a politicilor culturale publice spre conservarea patrimoniului în defavoarea creației vii, angrenând diminuarea treptată a bugetelor destinate artelor vizuale; în al doilea rând, delegarea către Administrația Fondului Cultural Național, începând cu 2006, a finanțării culturii contemporane și, nu în ultimul rând, reorganizarea și dinamizarea după 2005 a Institutului Cultural Român care a sprijinit, până de curând, multe din inițiativele de prezentare a artei contemporane românești în afara granițelor țării, eliminând, astfel, monopolul ministerului.

Din perspectiva finanțării private a artei contemporane, până în jurul anului 2005 nu a existat nicio inițiativă semnificativă a sectorului de afaceri în sensul unui proces de construire a unei piețe de artă contemporană. Faptul este explicabil atât prin absența aproape totală a unei tradiții a colecționării de artă contemporană, cât și prin aceea că nu au existat în perioada analizată niciun fel de stimulente din partea statului în această direcție. Comerțul de artă contemporană din România anilor ’90 a fost dominat de achiziții sporadice și la prețuri scăzute făcute de colecționari individuali din galeriile cu vânzare ale UAP sau direct din atelierele artiștilor. În schimb, în a doua parte a decadei în chestiune, a început să se dezvolte sectorul pieței de artă antebelică și interbelică, prin deschiderea unui mic număr de case de licitație. În ceea ce privește constituirea unui sistem de piață a artei contemporane, internațional conectat, aceasta se va produce doar după anul 2005.

5. Rezultatele cartografierii

Odată realizată cartografierea narativă a organizațiilor de artă contemporană, putem să formulăm o primă serie de concluzii. În primul rând, trebuie văzut dacă s-a reușit sau nu reformarea organizațiilor de artă care au activat în regimul comunist și i-au supraviețuit. În al doilea rând, trebuie investigat dacă noile organizații de artă contemporană au reușit să creeze o alternativă validă la structurile anterioare, în conformitate cu obiectivele inițiatorilor lor. De asemenea, trebuie examinat dacă lumea artei contemporane din România postcomunistă, din punct de vedere structural, a fost una funcțională, adică a avut toate elementele structurale necesare pentru desfășurarea activităților unei lumi artistice. Nu în ultimul rând, trebuie identificate regulile formale și informale care au ghidat și constrâns, în același timp, activitatea acestor organizații.

Cu privire la reformarea organizațiilor de artă, jucătorul major, UAP, a inițiat procesul de reconfigurare imediat după decembrie 1989 prin respingerea patronajului statului. Totuși, UAP, prin membrii

săi, nu a reușit să înțeleagă că ar trebui să asume un nou tip de misiune, precum aceea de sindicat profesional, și a continuat să țintească o poziție atotputernică în lumea artei contemporane. Între timp, academiile de artă au avut mai mult succes în procesul lor de reformare, iar aceasta s-a datorat, pe de o parte, entuziasmului studenților și profesorilor nou recrutați, dar și – pe de altă parte – unei structuri mai riguroase, specifică sistemului de învățământ superior. Cu toate acestea, situații conflictuale s-au regăsit și în cadrul academiilor de artă, fapt ce a împiedicat un proces mai rapid de actualizare a filosofiei pedagogice.

Reformarea muzeelor de artă din țară a fost de asemenea un proces foarte lent, dar, grație câtorva curatori dedicați, acestea s-au deschis gradual spre expunerea artei contemporane. Oricum, structura publică cu cel mai puternic impact asupra lumii artei contemporane a fost Ministerul Culturii. Politicile culturale ale autoritățile române, departe de a sprijini apariția acelui pol fundamental în sistemul artei contemporane – piața de artă –, au continuat să opereze cu instrumente precum subvenția publică directă și ajutorul de stat, întreținând o mentalitate etatistă în rândurile artiștilor. Astfel, regula jocului impusă de minister, în loc să sprijine fasonarea unor noi modele mentale apte să producă schimbări ale modurilor de acțiune ale actorilor lumii artei contemporane, a contribuit major la menținerea unor modele etatiste, disonante cu noile condiții socio-profesionale ale vieții artistice.

Cu toate acestea, un număr semnificativ de artiști și profesioniști din domeniul artei au inițiat organizații de artă contemporană private cu scopul de a construi o alternativă la cele publice. Problema este că aceste organizații s-au dovedit a fi în principal demersuri individuale[35] și în consecință confundabile cu inițiatorii lor. Datorită opiniilor divergente ale acestora din urmă, organizațiile nou înființate nu au reușit să genereze o strategie comună și mecanisme valide pentru coordonarea activității lor.[36] De aceea, noile organizații au eșuat în a construi o contrapondere eficientă la cele publice, chiar dacă – așa cum vom arăta mai jos – au reușit să contribuie la formarea de noi modele mentale ale celor implicați, direct sau indirect, în activitățile lor, fie acestea expoziții, proiecte artistice sau educaționale. Mai mult, odată cu retragerea din România a unor finanțări private precum cele oferite de Fundația Soros sau de Compania Sindan, multe dintre aceste organizații au dispărut sau și-au redus drastic activitatea. Dat fiind și faptul că nicio inițiativă remarcabilă a sectorului de afaceri nu s-a produs până în 2005, se poate argumenta că, în ciuda transformărilor semnificative, lumea artei contemporane românești din acei ani nu a fost nici pe departe funcțională.

Modele mentale, ideologii și moduri de acțiune ale artiștilor

Odată ajunși la finalul cartografierii organizațiilor de artă contemporană din România postcomunistă, este momentul pentru investigarea modului în care artiștii au reacționat la procesele de reconfigurare a lumii artei contemporane, adică a modelelor mentale create de aceștia și a consecutivelor ideologii, precum și a modurilor de acțiune. Vom folosi pentru această analiză rezultatele interviurilor cu artiștii clujeni amintiți mai sus.

Toate cele patru narațiuni au în comun diagnosticul în ceea ce privește starea de lucruri din lumea artei contemporane în perioada schimbării de regim: entuziasm, pe de o parte, și confuzie, pe de altă parte. Entuziasmul era legat de posibilitatea de a călători în străinătate și de oportunitățile de a intra în contact cu organizații de artă contemporană din afara granițelor – muzee, centre și galerii de artă –, pe când confuzia era generată de începutul procesului de prăbușire a sistemului artistic comunist și a valorilor asociate acestuia.

Una dintre consecințele slăbirii rolului UAP și restrângerii activității Atelierului 35 a fost diminuarea dramatică a comunicării și a colaborării dintre centrele artistice din România. Ca urmare, organizațiile ce luau naștere în București – precum Fundația Anastasia – au prezentat un interes secundar pentru artiștii clujeni, care erau dornici să se racordeze la lumea artei contemporane occidentale și ignorau în mare parte ce se întâmpla în alte centre ale țării. Diverse strategii individuale sau mai mult sau mai puțin conjunctural colective au fost puse în joc pentru organizarea de expoziții *afară*. *Afară* însemna orientare spre vest, indiferent de tipul de organizație care era doritoare să găzduiască expoziții de artă

35 În acest sens, vezi Judit Angel, Scena de artă RO, pp. 38–39, și răspunsurile intervievaților la chestionarul Balkon – în special cele ale Irinei Cios și ale lui Călin Dan – din Răspunsuri la chestionarul Balkon, pp. 18–36.

36 Vezi răspunsurile lui Alexandru Patatics la chestionarul *Balkon*, *Ibidem*.

contemporană românească. Foarte frecvent, Ungaria era primul pas în aceste demersuri și aceasta datorită legăturilor pe care artiștii din Transilvania le aveau cu colegi maghiari.

Frenezia artiștilor de a organiza expoziții peste hotare era dublu motivată. Expoziția peste hotare era un puternic instrument de legitimare profesională în România, pe măsură ce mecanismele locale de recunoaștere artistică își pierdeau eficiența și legitimitatea. Totodată, această activitate reprezenta o considerabilă sursă financiară. Dată fiind simpatia de atunci a occidentalilor față de România, un număr semnificativ de artiști clujeni a reușit să vândă lucrări, dar la prețuri relativ mici. Oricât de mici în comparație cu profiturile din lumea artei contemporane occidentale, aceste prețuri erau acceptate de artiștii români, într-o perioadă în care inflația galopantă afecta dur, în România, veniturile populației. Oricum, cu rarisime excepții, această „cucerire a vestului" nu a fost un succes pe termen lung. Aceasta s-a datorat mai ales faptului că această generație de artiști – având vârsta de aproximativ 35 de ani în 1989 – a fost considerată deja prea bătrână de galeriștii și comercianții occidentali de artă care acționau în conformitate cu o logică diferită a competiției de piață. În consecință, odată dispărut „mirajul Occidentului", artiștii clujeni s-au reorientat spre mecanismele locale de recunoaștere.

Cum în regiunea Clujului nu exista, în acei primi ani de după 1989, nicio organizație privată de artă contemporană, iar sporadicele achiziții făcute de autoritățile publice sau de colecționari privați nu reprezentau o garanție, sistemul de învățământ superior artistic constituia cea mai sigură și mai satisfăcătoare opțiune pentru artiști. În aceste condiții, Academia de Artă din Cluj – actuala Universitate de Artă și Design – a devenit, în scurt timp, cel mai influent jucător din regiune. Filialele locale ale UAP, deși jucau un rol important în lumea artei contemporane clujene, și-au pierdut, încet-încet, autoritatea datorită lipsei de finanțare și a conflictelor interne. Organizațiile private înființate la finalul anilor '90, deși extrem de dinamice, au fost fie ignorate, fie receptate de artiștii-profesori ca fiind oarecum dependente de academie, în condițiile în care publicul lor era format în cea mai mare parte din studenții academiei de artă. Astfel, impactul proiectelor desfășurate de Fundația Tranzit, revista *Balkon*, Studio Protokoll sau Centrul Cultural Sindan asupra artiștilor intervievați nu a fost unul semnificativ. De altfel, orientarea estetică a majorității artiștilor clujeni, fie ei profesori sau simplii membri ai UAP, a rămas legată de o concepție tradiționalist-modernistă asupra artei.

Cu privire la CSAC, am detectat, în ceea ce privește receptarea lui de către artiștii intervievați, un amalgam de puncte de vedere care merg de la respingere sau lipsă de interes până la acceptare și valorizare. În timp ce această ultimă poziție a fost asumată de artiști care fuseseră anterior asociați cu o anumită direcție din cadrul Atelierului 35 numită *mișcarea inter-media*[37], lipsa de interes a celorlalți poate fi explicată prin faptul că, amplasat în București, Centrul Soros era suficient de îndepărtat pentru a nu avea un impact asupra comunității artistice clujene. Mai mult, cea mai mare parte a artiștilor clujeni nu era interesată de oportunitățile de consacrare oferite de mediul artistic bucureștean în general și de CSAC în particular, dată fiind orientarea spre o recunoaștere profesională în afara granițelor. Deși secundare, resentimentele față de CSAC au fost prezente în comunitatea artistică clujeană. Aceasta se datorează faptului că CSAC a fost perceput de o parte a artiștilor transilvăneni ca fiind o structură dublu invazivă: ca o „conspirație iudeo-maghiară" de către artiștii de etnie română și ca o „colonizare" culturală de către majoritatea acestor artiști, indiferent de etnia lor. Dacă prima receptare era bazată pe stereotipuri alimentate de etnia lui George Soros, a doua era legată de tipul de practici artistice promovate de CSAC, cele bazate pe noile medii și tehnologii sau cele angajate politic și social. Această ultimă receptare a fost îmbrățișată de artiștii care nu erau dispuși să renunțe la mediile tradiționale – pictură, sculptură sau artă grafică – pentru a obține sprijinul CSAC. În plus, ideologia ce stătea la baza practicilor artistice sprijinite de CSAC a fost complet respinsă, în condițiile în care, pe tot parcursul guvernării comuniste, artiștii s-au luptat să-și deconecteze practicile de regimul politic.

După cum se poate observa, modelele mentale și ideologiile împărtășite de către artiștii intervievați nu au suferit mari modificări în raport cu momentul 1989. Viziunea lor asupra artei nu a fost major influențată nici de călătoriile în Occident și nici de noile organizații de artă contemporană orientate spre practici de tip *cutting edge*. Deducem de aici că modalitățile de structurare și investire cu sens a mediului profesional au loc până la vârsta 30 de ani, astfel că schimbarea de regim care i-a surprins pe artiștii intervievați în jurul vârstei de 35 de ani nu a echivalat și cu o schimbare a modelelor mentale.

---

37 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 153.

Ca urmare, modurile de acțiune ale artiștilor au vizat integrarea în învățământul superior artistic, apt să asigure prestigiu profesional și securitate socială.

Reconfigurarea lumii artei contemporane maghiare după 1989

Referitor la opțiunea pentru comparația între lumile artistice română și maghiară, principalele motivații ale acesteia sunt proximitatea și istoria comună a celor două țări. Date fiind schimburile culturale permanente și ample dintre România și Ungaria, datorate mai ales importantei comunități maghiare din Transilvania, comparația este cea mai adecvată obiectivului prezentului demers, și anume identificarea caracteristicilor specifice ale lumii artei contemporane românești.

Cât privește alcătuirea unui corpus valid de informații despre scena de artă maghiară din anii '90, pe lângă utilizarea câtorva publicații pe această temă[38], am făcut apel la o importantă serie de interviuri cu profesioniști din domeniul artistic din Ungaria, printre care László Beke, Edit András și Erzsébet Tatai – cercetători principali la Institutul de Istoria Artei din cadrul Academiei Maghiare de Științe; Miklós Peternák – la momentul interviului decan al Facultății de Intermedia din cadrul Universității de Arte Plastice din Budapesta; János Szabaszlai – la momentul interviului cadru didactic la mai sus amintita universitate și curator șef al Institutului de Artă Contemporană din Dunaújváros; Zsolt Petranyi – director al Műcsarnok (Kunsthalle Budapest) și Judit Angel – curator în cadrul aceleiași organizații, la momentul interviului; Nikolett Erőss – director și curator al Galeriei Trafó; Gábor Andrási – pe atunci director al Muzeului Kassák și redactor-șef al revistei de artă *Műertő*; reprezentanți ai galeriilor comerciale de artă contemporană Knoll, Várfok și ACB etc.

Comparația cu lumea artei contemporane maghiare urmărește să ofere un punct de reper extern în vederea identificării caracteristicilor lumii artei românești ce au condus la fragmentare și la relații profund tensionate între membrii săi. Cartografierea lumii artistice din Ungaria nu este una exhaustivă, ea fiind centrată doar asupra proceselor-cheie de construcție și reconfigurare instituțional-organizațională.

La finele anilor '90, lumea artei contemporane maghiare includea o amplă varietate de organizații vechi și noi, cum ar fi: Muzeul Ludwig (1991) și Muzeul de Artă Contemporană (1996) – ambele localizate în Galeria Națională a Ungariei din Cetatea Budei; Műcsarnok și sateliții săi, Muzeul Ernst și Galeria Dorottya – plasate sub patronajul Asociației Naționale a Artiștilor Maghiari; Academia de Arte Plastice și Academia de Arte Aplicate din Budapesta, ca și recent înființata Universitate de Arte Plastice de la Pécs (1990); C3 – fostul Centru Soros pentru Artă Contemporană (1993); Casa Trafó pentru artă contemporană (1998); diverse spații municipale sau non-profit, precum Galeria Liget, galeriile Óbuda Club și Pivnița, Galeria Bartók 32; Galeria Studió a Atelierului Asociației Tinerilor Artiști etc.; câteva spații comerciale ca Galeria Knoll (1989), Galeria 56 (1990) și Galeria Várfok (1990).[39] Cum aproape toate aceste organizații de artă contemporană erau concentrate în Budapesta, în afara capitalei maghiare funcționau doar Muzeul din Székesfehérvár, dinamicul Institut de Artă Contemporană din Dunaújváros și Galeria Picture din Szombathely.[40]

Principala structură care finanța arta contemporană era Fondul Cultural Național (1993), asociat Ministerului Maghiar al Educației și Culturii. De asemenea, Centrul local Soros a fost, până în 1997, o sursă importantă de finanțare, în timp ce sponsorii și sectorul privat au avut un rol crucial în constituirea colecției Muzeului de Artă Contemporană.[41] În ceea ce privește comerțul de artă contemporană, prezența câtorva galerii comerciale încă de la începutul anilor '90 – în special Galeria Knoll, filială a Galeriei Knoll din Viena – a însemnat că, deși incipient și având de înfruntat provocări considerabile, un sistem de piață de artă contemporană era deja instituit, încurajând apariția unui consistent grup de colecționari maghiari de artă contemporană[42].

---

38 Agnes Berecz, „The Hungarian Patient: Comments on the Contemporary Hungarian Art of the 90s", în *ARTMargins*, nr. 2, 2003, disponibil la: http://artmargins.com/index.php/featured-articles-sp-829273831/251-the-hungarian-patient-comments-on-the-qcontemporary-hungarian-art-of-the-90sq; Emese Kürti (ed.), *Bucharest – Budapest Bridge. Contemporary Romanian and Hungarian Arts in the Gábor Hunya Collection*; Susan Snodgrass, „Report from Bp/In a Free State", în *Art in America*, nr. 10, 1998, pp. 85–86.

39 Susan Snodgrass, Report from Bp/In a Free State, p. 85.

40 Agnes Berecz, The Hungarian Patient.

41 Susan Snodgrass, Report from Bp, p. 85.

42 Menționăm aici colecția Gabor Hunya de artă contemporană maghiară și română. Vezi, în acest sens, Mara Rațiu, „Is Art Collecting Fashionable?", în Emese Kürti (ed.), *Bucharest – Budapest Bridge. Contemporary Romanian and Hungarian Arts in Gábor Hunya's Collection*, Budapest, Vince Kiadó, 2009, pp. 90–103.

În privința activității expoziționale, Budapesta a fost una dintre cele mai vibrante capitale din estul Europei în anii '90. Pe lângă promovarea artiștilor maghiari, Muzeul de Artă Contemporană și Műcsarnok au găzduit câteva survolări-cheie ale artei contemporane din estul și centrul Europei. CSAC a fost, de asemenea, un activ organizator de expoziții, iar printre realizările sale majore se numără expozițiile *Polifonia* (1993) și *Butterfly Effect* (1996). Un alt proiect expozițional major de la jumătatea anilor '90 a fost seria de expoziții *Water Ordeal* (1995), desfășurat de galeriile Óbuda Club și Pivnița. Aceste expoziții au avut meritul de a consacra, în lumea artei contemporane maghiare, noi discursuri și practici artistice precum arta publică, noile medii și arta feministă. În ce privește medierea artei contemporane, trebuie remarcat faptul că aproape toate expozițiile de artă contemporană au beneficiat de excelente cataloage, care, de regulă, au inclus discurs critic profesionist. În aceeași direcție, un număr semnificativ de reviste de artă erau publicate, cu toate că acoperirea artei contemporane în mass-media de informare generală era foarte redusă.[43]

În baza rezultatelor cartografierii lumii artei contemporane românești din anii '90 și a sumarei treceri în revistă a organizațiilor maghiare de artă contemporană, o comparație între cele două lumi artistice este acum posibilă. Principala diferență dintre cele două țări, în ceea ce privește arta contemporană, este *ritmul* proceselor de construcție și reconfigurare instituțională și organizațională prin care au trecut ambele lumi. În timp ce în Ungaria organizații ca Muzeul de Artă Contemporană și structuri ca Fondul Cultural Național, operând după regula *arm's length* ca organism autonom de selecție și finanțare, funcționau deja la mijlocul anilor '90, în România va mai trece un deceniu până să apară organizații și structuri similare. O explicație esențială în această direcție este că în Ungaria „tranziția în domeniul artei a precedat de fapt schimbările sociale politice și structurale"[44]. Întrucât ultimii ani ai regimului Kádár au fost mult mai puțin restrictivi decât guvernarea ceaușistă, arta contemporană maghiară a cunoscut, pe tot parcursul anilor '80, modificări importante, în special orientarea către o producție artistică bazată pe reguli de piață.[45] De asemenea, prezența Fundației Soros în Ungaria încă din 1985 s-a dovedit a fi decisivă pentru procesele de construcție și reconfigurare a lumii artei contemporane maghiare, fără a genera, așa cum s-a întâmplat în România, controverse majore.

Cu toate acestea, cea mai frapantă diferență dintre cele două lumi artistice ține de activitatea de mediere. În vreme ce în Ungaria cataloagele de expoziție și discursul critic au fost percepute ca necesități esențiale, în România foarte puține expoziții de artă contemporană au beneficiat de publicații corespunzătoare. Firește, principalul motiv pentru aceasta a fost lipsa acută de finanțare cu care se confruntau, în epocă, profesioniștii români. Există însă și un alt motiv, care – considerăm – indică una dintre slăbiciunile lumii artei contemporane românești, și anume absența aproape totală a unui discurs critic profesionist pe parcursul anilor '90, absență cauzată de lipsa unor publicații de artă cu distribuție națională și generând, la rândul ei, această lipsă. S-a instalat, astfel, un cerc vicios care a împiedicat apariția criticii de artă profesioniste în România – spre deosebire de Ungaria – și a publicațiilor periodice, fapt ce se datorează și unui alt factor: refuzul artiștilor români de a accepta teoreticianul ca partener cu drepturi egale în cadrul lumii artei contemporane.

În timp ce comparația dintre lumea artei contemporane românești și a celei maghiare pe care am realizat-o în prima parte a anului 2010 a evidențiat o superioritate netă a celei de-a doua în raport cu prima, din perspectiva anilor imediat următori situația este mult mai puțin clară. Instalarea la Budapesta, pe parcursul anului 2010, a unui regimul politic cu vădite accente naționalist-populiste a condus la o schimbare radicală a regulilor jocului din lumea artei contemporane maghiare. Noua arhitectură instituțional-organizațională din domeniul culturii și artelor pusă în operă de guvernul maghiar a făcut ca mulți dintre vechii directori ai muzeelor și centrelor de artă contemporană să fie înlăturați, în locul lor fiind instalați profesioniști „sensibili" la noua politică din domeniul culturii, care au inițiat importante schimbări în ceea ce privește programele expoziționale – de acum orientate, într-o mai mare măsură, către practicile artistice de influență tradiționalistă. Mai mult, finanțarea publică orientată spre artă a scăzut dramatic, obligând muzeele și centrele de artă să reducă sau chiar să renunțe la o bună parte din proiecte și activități.

---

43 Agnes Berecz, The Hungarian Patient.

44 Emese Kürti, „Art Historical context of Gábor Hunya Collection", în *Bucharest – Budapest Bridge*, p. 15.

45 *Ibidem*, p. 19.

Din această perspectivă, chiar dacă ne menținem diagnosticul cu privire la semnificativele diferențe între cele două lumi, constatăm acum și o puternică asemănare, și anume vulnerabilitatea lumilor artei contemporane românești și maghiare în raport cu autoritățile publice, care dețin resursele financiare cele mai consistente și astfel sunt capabile să impună regula jocului.

Concluzii

Scopul demersului nostru a fost cel de a explica relația acut tensionată dintre actorii angrenați în lumea artei contemporane din România postcomunistă și consecutiva fragmentare a acesteia.

Am analizat, într-o primă fază, organizațiile de artă contemporană din România postcomunistă. După cum am arătat, UAP nu a reușit să asume un nou tip de misiune, precum aceea de sindicat profesional, și a continuat să țintească o poziție atotputernică în lumea artei contemporane, în timp ce academiile și muzeele de artă au avut mai mult succes în procesul lor de reformare, chiar dacă ritmul acestuia a fost unul lent. Jucătorul cu cel mai puternic impact asupra lumii artei contemporane a fost Ministerul Culturii care, departe de a sprijini apariția unui pol comercial în sistemul artei contemporane, a continuat, prin politicile sale, să întrețină o mentalitate etatistă în rândurile artiștilor.

Cât privește organizațiile de artă contemporană private, acestea s-au dovedit a fi în principal demersuri individuale și izolate, inapte să genereze mecanisme valide de coordonare colectivă, în sensul precizat de Becker. De aceea, noile organizații – printre care CSAC – au eșuat în a construi o contrapondere eficientă la cele publice, reușind, însă, să contribuie la formarea de noi modele mentale ale celor implicați în activitățile lor. Referitor la piața de artă, am notat faptul că nicio inițiativă remarcabilă a sectorului de afaceri nu s-a produs până în 2005, polul comercial – galerii și piața de artă – fiind cvasi-absent.

Într-un al doilea moment am investigat modul în care schimbările instituționale și organizaționale au influențat noile modele mentale și ideologiile artiștilor, precum și modurile de acțiune care au rezultat de aici. Am constatat că viziunea lor asupra artei nu a fost major influențată nici de călătoriile în Occident și nici de noile organizații de artă contemporană orientate spre practici de tip *cutting edge*. Modurile de acțiune ale artiștilor confirmă rezultatele teoriei schimbării/inerției instituționale a lui North, aceștia vizând, ca înainte de 1989, integrarea în învățământul superior artistic, apt să le asigure prestigiu profesional și securitate socială.

Prin comparația cu lumea maghiară – al treilea moment al analizei noastre –, am evidențiat o serie de trăsături specifice ale lumii artei contemporane românești care au determinat un anume tip de evoluție, diferită de cea din alte țări. Principala diferență dintre cele două țări este *ritmul* proceselor de construcție și reconfigurare organizațională și instituțională. O explicație esențială pentru această diferență este că arta contemporană maghiară a cunoscut deja din anii '80 transformări importante, precum orientarea către o producție artistică bazată pe reguli de piață, în timp ce Fundația Soros era prezentă la Budapesta încă din 1985.

Tranziția de la regimul totalitar la cel democratic a fost un proces profund traumatic pentru toate lumile sociale și poate în special pentru lumile artistice. În ceea ce privește lumea artei contemporane, tranziția a echivalat cu o profundă fragmentare a acesteia, generată de relațiile profund tensionate dintre profesioniștii din domeniu. Cauzele acestei stări de lucruri țin, după cum am arătat, de o serie de factori endogeni. Pe de o parte, trecerea de la un sistem centralizat și univoc la unul democratic și pluralist a distrus vechiul set de convenții, cel al modalităților de structurare și realizare a activităților specifice unei lumi a artei – producția, distribuția, consumul și evaluarea, necesare realizării de opere de artă – care anterior erau performate în cadrul UAP. Acest lucru i-a afectat deopotrivă pe artiștii tradiționaliști și pe cei orientați spre practici artistice contemporane, făcând aproape imposibilă cooperarea în cadrul lumii artei contemporane românești. Pe de altă parte, inerția modelelor mentale și ale ideologiilor împărtășite de artiști a făcut ca noile organizații, deși dinamice, să nu reușească să creeze o alternativă viabilă la vechiul sistem instituțional și organizațional. În consecință, lumea artei contemporane românești a rămas, până în jurul anului 2005, una nefuncțională, în timp ce primele semne ale constituirii unei lumi funcționale a artei contemporane în România aveau să apară doar spre finalul anilor 2000, prin conectarea tinerelor și foarte tinerelor generații de artiști atât la rețelele de muzee, bienale și centre de artă contemporană internațională, cât și la sistemul global al pieței de artă.

Între discursul „tranziției" și cel al „normalității". Tendințe de critică instituțională în arta românească a anilor nouăzeci

Cristian Nae

Critica instituțională și condiția socială a artei

Sintagma „critică instituțională" poate stârni nedumeriri iscate de ambiguitatea termenilor care o compun. Ce înțelegem prin critică și mai cu seamă cum înțelegem instituțiile, în speță, cele de artă, în ansamblul social, cultural și istoric în care acestea sunt analizate? Răspunsul la aceste întrebări depinde de răspunsurile pe care suntem dispuși să le dăm unei alte serii de întrebări prealabile. Sunt instituțiile de artă autonome sau depind de o configurație mai amplă a spațiului social? Dacă prin această sintagmă desemnăm un tip de practică artistică, cum o înțelegem – ca pe o simplă încercare de rezistență sau de reformare a unei anumite hegemonii culturale sau ca pe o formă mai amplă de critică socială? Țintește, așadar, critica instituțiilor dincolo de sfera restrânsă a artei, înspre sfera publică și structurile sociale?

Mi-am propus în cele ce urmează să susțin ideea existenței unor tendințe de critică instituțională în arta românească a anilor '90, pornind de la ipoteza potrivit căreia sistemul instituțional al artei, înțeles ca un ansamblu de practici (discursive și non-discursive) având rolul de a norma distribuția puterii în câmpul social și de a propune anumite forme de subiectivare, nu poate fi desprins de celelalte sisteme de reglementare și gestiune socială. Asum așadar faptul că subiectivitatea artistică nu este originară, ci se construiește ca efect al acestui sistem de raporturi instituționalizate, care descriu instituția de artă în termenii unui „dispozitiv"[1] de putere. Instituțiile artistice, mai cu seamă cele apărute după 1989, comportă o funcție ideologică în raport atât cu câmpul social, cât și cu lumea artei în sens restrâns, contribuind la construcția subiectivității și identității artistice[2]. Prin urmare, pornesc de la ipoteza potrivit căreia tendințele de critică instituțională sunt întotdeauna tendințe de restructurare a raporturilor de putere atât din interiorul lumii artei, cât și dintre actorii artistici și cei non-artistici, și a pozițiilor pe care le ocupă aceștia în câmpul social. Propun să descifrăm practicile artistice care pot fi circumscrise sub această titulatură urmărind modul în care este pus în joc rolul travaliului artistului în societate în practicile de tip critic și auto-reflexiv. Pornesc, de asemenea, de la presupoziția că relațiile de putere se instituie nu doar la nivelul reprezentărilor culturale, ci și al relațiilor de producție și rețelelor de circulație a reprezentării. În situația artei, critica ideologiei și a anumitor forme de hegemonie culturală are loc și prin intervenția asupra sistemului material de producție, și prin transformarea acestor raporturi și roluri. Astfel, devin importante forme de auto-gestiune și auto-guvernare care marchează noi forme de auto-instituționalizare. Pentru a înțelege anumite reacții și structuri artistice[3], este de asemenea necesară raportarea lor la sfera publică, analizată prin intermediul relațiilor pe care acestea le instituie cu

1 În sensul maximal utilizat de Giorgio Agamben, un dispozitiv este „literalmente orice are într-un anume fel capacitatea de a captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla sau asigura gesturile, comportamentele, opiniile și discursurile ființelor vii". Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus and other Essays*, Stanford CA, Stanford University Press, 2009, p. 14. În acest sens, alături de instituțiile disciplinare de tip foucaldian (școala, biserica, închisoarea etc.), Agamben indică și dispozitive precum literatura, scrierea, navigația, computerele și chiar limbajul însuși.

2 Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses. Notes Towards an Investigation", în Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, London, New York, Verso, 1994, pp. 100–141. Spre deosebire de structurile artistice din anii '50, instituțiile artistice de după 1989 au mai puțin un rol represiv și mai degrabă unul de construcție a subiectivității prin recunoașterea diverselor forme de autoritate culturală.

3 De pildă, Arhiva de Artă Contemporană/Centrul pentru Analiza Artei, instituite de Lia (și Dan) Perjovschi și utilizarea publicațiilor ca mediu artistic nu pot fi înțelese în afara acestei situări într-o sferă publică fragmentată și destructurată.

publicul de artă. Consider că aceste relații sunt influențate fundamental de cadrele democratice în care operează după 1989[4].

Se impun alte două precizări metodologice ce privesc condițiile istorice de raportare la aceste practici. Consider că orice cercetare este în mod inevitabil tributară unei istorii a receptării și unor categorii conceptuale și perspective de lectură specifice prezentului în care se situează cercetătorul acestor fenomene, precum și unor tipare și cadre interpretative ce determină însuși contextul în care aceste fenomene culturale sunt analizate[5]. În situația de față, consider că instrumentul interpretativ care circumscrie cadrul social și cultural în care ne situăm este cel al discursului postsocialist inspirat din studiile postcoloniale, îndeosebi prin intermediul conceptelor „tranziției" și „normalizării". Utilizez astfel precaut termenul „tendințe" pentru a desemna nu doar acele practici artistice concepute voluntar în scopul prim al criticării anumitor instituții, ci și acele practici artistice a căror lectură în acești termeni este făcută posibilă prin recontextualizarea lor dintr-o perspectivă actuală și care manifestă o asemenea semnificație în mod secundar sau prin extensie[6]. De asemenea, vorbesc despre tendințe de critică instituțională pentru a semnala situarea într-o perspectivă sincronică de analiză, potrivit căreia sunt mai puțin interesat să explic ansamblul transformărilor instituționale, ci mai curând să cartografiez poziția agenților critici față de anumite cadre mentale și materiale. Urmăresc să trasez, prin indicarea unei serii de convergențe, a unei problematici și a unor modalități concrete de lucru, contururile unei topografii culturale mai curând decât o istorie culturală a acestor practici.

În modul în care o utilizez în acest text, sintagma „critică instituțională" denotă așadar un tip specific de practici artistice auto-reflexive, derivate din arta conceptuală, preocupate de analiza cadrelor instituționale (și astfel, culturale și sociale) în care arta este produsă și înțeleasă[7]. O asemenea definiție presupune, pe de o parte, conceperea artei ca o practică investigativă mai curând decât ca o producție sau o colecție de obiecte artistice. Potrivit acestei accepțiuni, arta se află într-o relație directă cu factorii sociali, economici și politici care îi influențează producția, circulația și receptarea, fiind capabilă nu doar să le reflecte, ci și să le transforme. În al doilea rând, diversitatea strategiilor de critică instituțională întâlnite astăzi este explicabilă prin faptul că ele și-au schimbat sensul odată cu transformările cadrului însuși în care sunt situate și înțelese. Identitatea acestui cadru s-a schimbat în timp, de la cea a structurilor autoritare ale muzeului de artă și a galeriei de artă ca materializări ale unei anumite ideologii estetice la cea a retoricii vizuale a expunerii și mecanismelor de fetișizare economică a subiectivității inerente pieței de artă globale.

Critica instituțională în anii '90. O contextualizare diacronică și geopolitică

Un scurt excurs genealogic ne poate ajuta să situăm mai bine practicile de critică instituțională dezvoltate în România anilor nouăzeci. Potrivit lui Gerald Raunig, putem distinge trei faze ale criticii instituționale, corespunzând cu trei decade: cea a anilor '70, cea a anilor '90 și cea de astăzi, descrisă pe scurt ca o combinație de critică socială, critică instituțională și auto-critică[8]. În vreme ce anii '70 ar corespunde unei investigări a „condițiilor muzeului și ale câmpului artei, vizând contestarea, subvertirea sau transgresarea unor cadre instituționale rigide", cea de a doua generație a adăugat o „sporită conștientizare a formelor de subiectivitate și a modurilor sale de constituire"[9]. Aceste diferențe pot fi formulate ca o opoziție între două atitudini critice diferite. În primul caz, vorbim despre o atitudine anti-instituțională, care vizează o deplină autonomizare față de sistemul criticat și deseori o fantasmă a ieșirii din orice sistem instituțional. În cel de-al doilea caz, putem vorbi despre o atitudine

4 Pentru o analiză detaliată a relației dintre artă și democrație în societățile postcomuniste vezi Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012.

5 Mieke Bal, Norman Bryson, „Semiotics and Art History", în *The Art Bulletin*, LXXIII, nr. 2, iunie, 1991, pp. 175–177.

6 Termenul critică instituțională nu apare ca atare în interviurile acordate de artiști sau literatura critică a acestei perioade, motivând suplimentar ipoteza potrivit căreia această caracterizare retrospectivă depășește și totodată redescrie intențiile conștiente ale artiștilor.

7 A se vedea Johannes Meinhard, „Institutionskritik", în *DuMonts Begriffslexicon zur zeitgenössichen Kunst*, Köln, Dumont, 2002, pp. 126–130, citat de Isabelle Graw, „Beyond Institutional Critique", în John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zürich, JRP/Ringier, 2006, p. 139.

8 Gerald Raunig, „Preface", în Gerald Raunig, Gene Ray (ed.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, Mayflybooks, 2009, p. xiii.

9 *Ibidem*, p. xv.

critică de ordin terapeutic, care asumă inevitabilitatea instituțiilor în câmpul cultural contemporan și chestionează rolul agentului critic în raport cu acestea. Pentru teoreticieni și artiști occidentali precum Andrea Fraser sau Isabelle Graw, anii '90 cunosc o expansiune a conceptului de instituție situată într-un raport inextricabil cu mecanismele pieței de artă[10]. În termenii lui Raunig, putem conchide că în acei ani intervenția critică nu mai căuta distanțarea față de instituții, ci reformarea acestora plecând de la inevitabilitatea lor socială[11]. Blake Stimson remarcă de asemenea că termenul de instituție era inițial sinonim cu termeni precum conservatorism, constrângere și autoritate ilegitimă, dând astfel naștere unei forme de anti-instituționalism generic pentru care instituțiile reprezentau doar prejudecăți înghețate într-o formă socială ce împiedicau creația de sine[12]. Ulterior, critica instituțională se atașează unui ideal modernist emancipator, potrivit căruia negația nu era utilizată nici în sine, nici în scopul transgresării depline a oricăror granițe instituționale, ci viza un proces de reconciliere rezultat în urma acestei opoziții[13]. Iar această reconciliere poate fi specificată prin aceea că în opinia artiștilor critici instituțiile de artă nu trebuie demontate, ci transformate pentru a servi mai bine rolului lor public[14]. Putem conchide acest scurt excurs genealogic susținând că sarcina criticii instituționale a devenit una emancipatoare, vizând tocmai *caracterul alienat* al instituției de artă.

Acceptând ideea că sistemul artistic nu este pe deplin autonom, ci interconectat cu celelalte sisteme instituționale, noile modalități de critică dezvoltate în anii '90 nu pot fi nici ele separate de o serie de transformări ale cadrului social și economic datorate căderii Zidului Berlinului: transformarea instituției autoritare ca reprezentant al ideologiei de stat într-o ideologie flexibilă a pieței, căreia îi corespunde un nou regim al muncii întemeiat tot mai mult pe industria serviciilor, caracteristic muncii „imateriale"[15]; pierderea în importanță a națiunii sub presiunea multiculturalismului (și astfel, a muzeului ca model al „comunității imaginare") în Țările Baltice (ieșite de sub dominația sovietică), dublată de resurecția sa în forme violente pe baze etnice în fosta Iugoslavie; orientarea tot mai mare a artiștilor de la o critică materialistă a aparatului de producție artistică la o critică a reprezentării, dată fiind capacitatea tot mai mare a instituțiilor de a-și asuma primul val de critici și de a internaliza formele de marginalizare și excluziune la un nivel simbolic[16].

În privința reprezentativității discursului critic în spațiul public, putem distinge între multiple forme ale criticii instituționale. Acestea pot reprezenta poziția singulară a unui artist, critic de artă sau producător cultural, cea a unei comunități auto-organizate de artiști și producători culturali, o poziție guvernamentală neo-liberală, una conservatoare (naționalistă) sau una non-guvernamentală, corespunzând formelor de organizare non-guvernamentală ale societății civile[17]. În această privință, disting între două tipuri de critică: una de ordin *strategic*, vizând reconstrucția pe termen lung a structurii instituționale existente și proiectând alternative viabile, și una de ordinul intervenției tactice, utilizate pentru a obține o autonomie temporară în raport cu diverse relații de putere hegemonice[18]. În situația noastră, tacticile au un caracter reactiv și imediat, vizând soluționarea unor probleme imediate ale artistului, ale condițiilor de producție și expunere sau ale sistemului de mediere și de educare artistică, în vreme ce strategiile corespund articulării și gestionării colective a acestor instrumente de lucru și forme de subiectivare. Dacă abordarea strategică se regăsește la nivelul comunităților artistice (deseori auto-organizate),

---

10 Andrea Fraser, „An Artist's Statement", în Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists's Writings*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009, pp. 319–320.

11 Gerald Raunig, „Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming", în *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, p. 9.

12 Blake Stimson, „What Was Institutional Critique?", în *Institutional Critique. An Anthology of Artists's Writings*, p. 22.

13 *Ibidem*, p. 31.

14 Alexander Alberro, „Institutions, Critique, and Institutional Critique", în *Institutional Critique. An Anthology of Artists's Writings*, p. 3.

15 Pentru o explicație a acestui termen vezi Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor", în Paolo Virno, Michael Hardt (ed.), *Radical Thought in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 132–147.

16 Hito Steyerl, „The Institution of Critique", în *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, pp. 13–17.

17 Suzana Milevska, „The Internalisation of the Discourse of Institutional Critique and its Unhappy Consequences", în *Transversal: The Post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique*, European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008. Disponibil la: http://eipcp.net/transversal/0208/milevska/en, accesat pe 4 iunie 2012.

18 Pentru sensul originar al acestei distincții vezi Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducere de Steven Rendall, Berkeley and Los Angeles, Univer-sity of California Press, 1988, pp. 29–43. În vreme ce strategia vizează să-și circumscrie un teritoriu și un mod de utilizare al acestuia, tacticile operează la intersecția dintre diverse teritorii, adesea eterogene.

implicarea statului în arta românească a anilor '90 fiind extrem de redusă[19], abordarea tactică rămâne expresia unor puncte de vedere singulare provenite din câmpul artei. Nu se pot trasa însă granițe ferme între aceste categorii: o intervenție tactică poate genera o strategie instituțională pe termen lung, în vreme ce acțiunea strategică comportă diverse elemente tactice.

Particularități ale criticii instituționale în România anilor '90

Consider că un prim factor important în apariția unor tendințe de critică instituțională, deopotrivă de ordin strategic și tactic, îl constituie slăbiciunea sistemului instituțional în România anilor '90, marcat îndeosebi de o crescândă delegitimare a rețelei centralizate a Uniunii Artiștilor Plastici. Dintr-o perspectivă diacronică, explicația acestei delegitimări își poate găsi sursele în condiția autoritară a acestui sistem deopotrivă ideologic și represiv, care a dat naștere, în timp, nu doar unui sistem de control artistic lipsit de reguli, bazat pe o tot mai mare distanță între centru și periferie, dar și unei distanțări crescânde între ideologie și situația reală, multe dintre aceste practici fiind susținute printr-o atașare formală de ideologia comunistă[20]. În anii '90, aspectele represive inițiale ale acestei instituții mai păstrează doar aspecte de ideologie estetică, traduse la nivelul politicilor culturale printr-un modernism inactual, forme de receptare estetică promovând autonomia operei de artă ca obiect estetic, neconectate la realitățile prezentului. Unele dintre principalele acuze aduse acestei instituții după 1989 privesc însă aspecte îndeosebi materiale ale producției artistice, precum birocratizarea excesivă, principiul gregar de expunere și mediere specific saloanelor, cuplat cu un sistem preferențial și retrograd de evaluare artistică[21].

O a doua linie importantă de analiză presupune o privire mai largă asupra transformărilor scenei artistice și a societății post-comuniste odată cu dărâmarea Zidului Berlinului. În privința lumii artei, revoluțiile din 1989 au condus la instituirea unui nou „complex expozițional"[22], înscris într-un sistem de expoziții globale, care a favorizat circulația liberă în Occident a artiștilor și lucrărilor provenind din fostul bloc comunist. Acest nou sistem instituțional, puternic influențat de dezvoltarea bienalelor de artă contemporană, cuprinzând o serie de expoziții dedicate artei din Estul Europei, a favorizat constituirea unei identități artistice post-comuniste[23]. Astfel, el a susținut dorința integrării în canonul occidental și a hrănit complexul de inferioritate prezent încă din anii '80 prin ideea separării de istoria artei occidentale. În privința transformărilor sociale, care constituie o versiune mai amplă a celor artistice, consider, pe scurt, că este vorba despre instituirea progresivă a unui regim neocolonial, de ordin deopotrivă economic și cultural, ce se extinde în fostul spațiu al Estului Europei și care poate fi descris prin depolitizare și prin translarea politicului exclusiv în sfera culturală[24]. Acestui cadru îi este asociată fragmentarea socială, în absența unui liant ideologic comun care să furnizeze un temei social[25]. La rândul său,

---

19 Vezi Dan Eugen Rațiu, „Sistemul de sprijinire a artelor într-o societate în tranziție: România 1990–2006", în Dan Eugen Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele. Local, național, global*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2011, pp. 118–121. Printre aceste comunități se numără grupul *Vector* din Iași, grupul *h.arta* din Timișoara etc.

20 Potrivit lui Valerie Bunce, aceleași instituții concepute pentru a întări diviziunea dintre cei puternici și cei slabi au sfârșit prin a-i diviza pe cei puternici, a descentraliza și fragmenta puterea și a-i întări pe cei mulți prin procese de omogenizare. Vezi Valerie Bunce, *Subversive Institutions. The Design and Collapse of Socialism and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 2. În cazul nostru, mă refer la fragmentarea Uniunii Artiștilor Plastici ca instituție centralizată încă din anii '80, urmată de diminuarea importanței ei în anii '90, atât sub presiunea externă (spre exemplu, a Centrelor Soros), cât și a marginilor care urmăreau să se auto-constituie în mod independent.

21 Judit Angel, „Scena de artă RO/The Romanian Art Scene", în *Balkon*, nr. 6, 2001, p. 39; Dan Lungu, „Local Player-Global Player: Resources and Strategies", în Matei Bejenaru (ed.), *Periferic 5 – International Biennial of Contemporary Art*, catalogul festivalului, Suceava, Mușatinii, 2001, pp. 147–149.

22 Mă refer aici la sensul pe care îl oferă acestei sintagme Tony Bennett, în *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londra, Routedge, 1995, pp. 59–88; cu toate că el discută formațiunea expozițională specifică sfârșitului de secol XIX în cadrele societății disciplinare de tip modern, am optat pentru extinderea acestui termen în analizele de față.

23 Notabile sunt înființarea primei bienale de artă Europeană Manifesta în 1996 și a bienalelor de la Istanbul (1987) și Berlin (1998), precum și câteva expoziții retrospective majore precum *Europa, Europa. 100 Years of Central and Eastern European Avant-Garde* (1994), *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (1999). Cât privește identitatea artistică rezultată din schimburile internaționale, Bojana Pejić a remarcat că artiștii din Estul Europei urmăreau eliberarea de identitatea națională sau regională și integrarea în canonul global potrivit individualității fiecăruia, dar au continuat să fie prezentați în Occident în acești termeni exotizanți. Vezi Bojana Pejić, „The Dialectics of Normality", în Bojana Pejić, David Eliott (ed.), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, catalog, Moderna Museet, Stockholm, 1999, pp.19–23.

24 Boris Buden, „În ghetele comunismului. Despre critica discursului postcomunist", în Adrian T. Sîrbu, Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2009, pp. 72–76.

25 Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, traducere de Maria Magdalena Anghelescu, Cluj, Editura Tact, 2012, pp. 92–101.

această fragmentare se traduce la nivelul practicilor artistice printr-o pluralitate disonantă de acțiuni și discursuri, precum și prin coexistența mai multor seturi de valori competitive, asociate cu o slabă integrare a actorilor artistici în structurile sociale de putere.

În acest context, critica instituțională din România postcomunistă comportă o serie de paradoxuri. Primul dintre acestea privește faptul că practicile de critică instituțională de ordin strategic luptă în spațiul românesc cu un adversar imaginar, dată fiind slăbiciunea poziției hegemonice a Uniunii Artiștilor Plastici. În acest sens, ele sunt mai puțin interesate de a critica aspectul comercial al hegemoniei în câmpul artei, cât de a interoga aspectul estetic al limbajului artistic. Cel de-al doilea paradox constă în faptul că ele apar mai curând drept *normative* și *institutive*, pe un fundal de *precaritate* deopotrivă materială și de ordinul economiei reprezentării. Ele vizează indicarea și corectarea unor disfuncționalități normative mai curând decât transgresarea opozitivă a unui regim instituțional disciplinar și centralizat. Cel de al treilea paradox este acela că intervențiile tactice susțin fantasma unui nou început, comportând un caracter deopotrivă utopic și transformator. Multe dintre acestea comportă pericolul replicării discursului tranziției și normalizării, care servesc drept cuvinte de ordine pentru discursul dominant de reconstrucție identitară.

Voi insista în principal asupra primului paradox, de ordin economic, întrucât acesta îmi pare a explica importanța acordată relațiilor de producție și condițiilor artistice de muncă, marcate de atributul precarității, care, în opinia lui Boris Buden, transformă zona de tranziție într-o o zonă de vulnerabilitate[26]. În acest sens, mă interesează și modul în care ideologia estetică devine o luptă pentru vizibilitate în spațiul occidental, care nu se opune nicidecum comercializării artei. În vreme ce Occidentul tinde să internalizeze critica instituțională, proiectând un nou tip de „instituții artistice progresive"[27] pentru a contrabalansa crescânda transformare în marfă a producției artistice, țările din fostul bloc comunist și îndeosebi România vizează transformarea propriei rețele instituționale după modelul neo-liberal al producției artistice occidentale pentru a depăși precaritatea sistemului existent. Aceasta conduce la o nouă sciziune: dacă practicile critice occidentale vizează restructurarea și rezistența în fața expansiunii capitalismului asupra muncii imateriale, cognitive și afective, specifică artei, în fostul Est sunt vizate instituții democratice și capitaliste puternice, care să le înlocuiască pe cele socialiste și autoritare slăbite. Condiția precară a sistemului instituțional românesc se exprimă prin producție și mediere artistică insuficientă, forme anacronice și patriarhale de educație, inadecvarea formelor de cunoaștere istorică, o slabă receptare socială și reprezentare internațională a artei contemporane românești. După cum afirma Dan Perjovschi, „totul trebuia făcut"[28].

Un aspect particular al criticii instituționale în spațiul fostei Europe de Est îl constituie tendința de auto-instituționalizare, ale cărei surse se află în lunga tradiție de opoziție și subversiune specifică scenelor de artă alternative din deceniile șapte și opt, a căror prolifică activitate s-a desfășurat îndeosebi în URSS, Polonia, Ungaria și în fosta Iugoslavie[29]. Tendințe similare de auto-împuternicire și auto-reprezentare au continuat în anii '90 într-un climat cultural modificat, diferența semnificativă fiind aceea că nu se poate vorbi în acest caz de o opoziție față de un discurs dominant, ci de reclamarea absenței unei asemenea autorități[30] (cea a Centrului Soros pentru Artă Contemporană trecând relativ lipsită de critici). De aceea, după cum a observat Ileana Pintilie, utilizarea termenului de instituții de artă „alternative" pentru a desemna instituțiile auto-organizate și conduse de artiști apărute la sfârșitul anilor '80 în absența unei asemenea opoziții puternice este improprie[31].

O modalitate de a înțelege mai bine condiția precară a instituțiilor de artă din România în anii '90 supuse criticii este aceea de a chestiona funcția și statutul curatorului. Lipsa de profesionalizare (în absența unor studii în acest domeniu) și scara redusă la care instituțiile auto-organizate au reușit

---

26 *Ibidem*.

27 Pentru o scurtă descriere a funcției acestor instituții în raport cu „industria artei" vezi Nina Möntmann, „Art and Its Institutions", în Nina Möntmann (ed.), *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London, Black Dog Publishing, 2006, pp. 8–11.

28 Dan Perjovschi, citat în Marius Babias and Sabine Hentzsch (ed.), *Lia Perjovschi. Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis 1985–2007*, Cluj și Köln, Idea Design & Print, Walther König, 2007, p. 224.

29 Printre acestea se pot aminti grupul Conceptualiștilor moscoviți, practicile auto-istoricizante ale grupului *OHO*, cele ale grupului *IRWIN* în cadrul Retroavangardei sau arhiva Artpool organizată de György Galántai.

30 Judit Angel, Scena de artă RO, p. 38.

31 Ileana Pintilie, „Răspunsuri la chestionarul Balkon", în *Balkon*, nr. 6, 2001, p. 9.

să promoveze această funcție ca distinctă de cea de muzeograf, a condus la situația, deloc singulară în contextul fostului bloc est-european, în care mulți artiști s-au transformat în curatori[32]. Conform lui Viktor Misiano, producerea, medierea și conservarea artei contemporane în acei ani poate fi privită drept rezultatul muncii unor „curatori fără un sistem"[33], care plasează curatorul într-o poziție de putere și responsabilitate neobișnuită.

Prin urmare, susțin faptul că, îndeosebi la un nivel strategic, critica instituțională în arta românească a anilor '90 a însemnat îndeosebi o recalibrare a producției artistice autohtone în raport cu sistemele de reprezentare artistică de tip occidental, dar și transformarea funcțiilor artei și a structurilor receptării și participării publice conform unei perspective pluraliste, democratice asupra spațiului public și colectivității, care a inclus condiția flexibilă și precară a muncii artistice. Dorința „normalizării", despre care voi discuta mai pe larg în continuare, ce a presupus un aflux de capital economic și constituirea unei rețele de actori și de sarcini bine stabilite (curator și muzeograf, colecționar, critic de artă, galerist etc.), este deseori însoțită de dorința dobândirii unei coerențe în privința valorilor și atitudinilor artistice, datorată unei anxietăți în fața pluralismului stilistic și valoric[34]. Astfel, critica instituțională a împărtășit cu versiunile sale occidentale sarcina emancipatoare a criticii, dar a cunoscut o dinamică *institutivă* mai curând decât una reacționară sau deconstructivă. O bună parte a criticii culturale a instituțiilor desfășurată la nivel strategic s-a preocupat de constituirea unor noi instituții, mai adecvate transformărilor și reformelor sociale. La nivel tactic, artiștii au vizat semnalarea neregularităților sistemului în vigoare, reflectând asupra instrumentelor muncii lor și inventând noi modalități și relații de lucru, care presupuneau suspendarea cadrelor de receptare și înțelegere artistică existente.

Discursul tranziției și al normalizării

Consider, așadar, că tendința criticii instituționale, cel puțin la nivel strategic, este tributară moștenirii ideologiei estetice modernist-socialiste și delegitimării acesteia, exprimată cel mai bine prin discursul tranziției. Conceptul de tranziție sugerează o stare de excepție, o cartografie spațială și temporală interstițială, a cărei identitate (și a cărei subiectivitate specifică) pot fi analizate conform logicii în întregime negative a lui „nici-nici"[35]. În conjuncție cu conceptul de „normalitate", ea sugerează o dimensiune teleologică a europenizării (sau occidentalizării), în raport cu care ea constituie o stare anormală în care cultura, societatea, economia și politica nu sunt constituite nici pe temeiuri socialiste și etatiste centralizate, nici pe deplin liberale și democratice, precum cele ale unui Occident înțeles ca fiind deplin constituit, încheiat. Cuplat cu termenul de normalizare, discursul tranziției devine unul neocolonial, prin intermediul căruia se reinstituie supremația Occidentului. Boris Buden sugerează că în fapt, infantilizarea noilor societăți din Estul Europei care, după revoluție, se văd nevoite să își găsească un tutore, rol asumat de societățile democratice mai avansate din Vest[36]. Mai mult decât atât, anxietatea pe care acest discurs al tranziției o provoacă se datorează faptului că el suspendă timpului prezent orice substanțialitate în numele unui viitor mereu amânat[37] și al cărui punct terminus îl constituie „normalizarea", asimilarea deplină a strategiilor și modurilor de lucru specific societăților capitaliste avansate. În fine, el corespunde unui proces de *omogenizare culturală* și spațială specific neoliberalismului globalizant[38], în cadrul căruia raporturile de putere dintre Est și Vest sunt amplasate pe o axă temporală diacronică și substanțializate prin procedee discursive precum cel al „întârzierii" (deopotrivă economice și culturale).

---

32 Judit Angel, Scena de artă RO, p. 38.

33 Viktor Misiano, „Curator without a System", în *After the Wall*, p. 137.

34 Potrivit unei sumare istoricizări de ordin factual, putem considera perioada cuprinsă între 2001 și 2004 ca perioadă a intrării în normalitate, prin constituirea Muzeului Național de Artă Contemporană și existența unei serii de instituții independente precum Studio Protokoll, ArtEast, Vector, Galeria Nouă, 2META etc. Pentru detalii asupra structurii instituționale existente la acel moment vezi Mara Rațiu, „Lumea artei contemporane în România postcomunistă: tensiune și fragmentare", în Dan Eugen Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele*, pp. 298–321.

35 Suzana Milevska, „Balkan Subjectivity as *Neither*", în *Third Text*, vol. 21, nr. 2, 2007, pp. 181–188.

36 Boris Buden, *Zonă de trecere*, pp. 141–149.

37 *Ibidem*.

38 Adrian T. Sârbu, în „Comunismul în efigie reală și opera sa vie (o schiță genealogică a culturii postcomuniste de masă – în România)", în Adrian T. Sîrbu, Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, pp. 163–164.

Mai mult decât atât, avansul economic este tradus și drept avans cultural, tradus prin „auto-colonizare", auto-marginalizare și obsesia „sincronicității" cu Occidentul[39].

Potrivit lui Alexander Kiossev, normalitatea a fost asociată în țările post-comuniste cu reîntoarcerea la o „stare naturală", presupusă a exista înainte de comunism. El observă că semantica acestui termen descrie „ceea ce este obișnuit și se conformează unei reguli, ceea ce este obișnuit sau frecvent, ceea ce este moderat și ceea ce este sănătos"[40]. Prin urmare, termenul „normalitate" poate fi înțeles mai curând ca un termen prescriptiv decât ca unul descriptiv, utilizat pentru „a pune în mișcare imaginația socială și performarea identității", devenind „o etichetă pentru un proiect, pentru o identitate, așa cum ar trebui să fie'"[41].

Un punct important de notat în acest sens îl constituie transformarea criticii sistemelor de finanțare și a politicilor reprezentării predominante în Occident în anii '90 într-o critică a limbajului și producției artistice care nu se opune, ci dimpotrivă, se declară favorabilă finanțării private și bancare, exprimată de discursul curatorial emancipator al acelor ani[42]. Împrumutând o tipologie propusă de Boris Buden, putem desemna o asemenea atitudine față de instituțiile de stat centralizate, cuplată cu un ideal de normalitate occidental, critică de tip „compradorial"[43]. Aceasta nu doar că a perpetuat discursul colonizator menținând astfel complexele unui „est" provincial, ci a adoptat și strategii de neutralizare a imaginarului politic existent, conform cărora singura cale rațională de urmat este cea a Occidentului[44]. Acest tip de critică, cu un fond emancipator, a dat naștere unei critici reacționare, de tip conservator, și unui discurs de compensație, vizând apărarea valorilor, tradițiilor și obiceiurilor naționale, prezent îndeosebi în politicile culturale promovate de stat[45].

Materializarea culturală a tipului de critică „compradorială" în Estul Europei poate fi constatată îndeosebi în activitatea Centrelor Soros de Artă Contemporană ca instituții progresiste, a căror activitate regională s-a desfășurat nu doar în calitate de agent cultural și politic, ci și sub forma unei puteri financiare și, prin urmare, a unui instrument de dominație. Ele au exclus din regimul vizibilității anumite proiecte artistice și au promovat altele, în conformitate cu o agendă discursivă specifică practicilor sociale emancipatoare[46]. Potrivit lui Miško Šuvaković, aceste centre și-au propus să „documenteze scenele artistice locale, să finanțeze proiecte artistice și să reprezinte scena locală emancipată pe scena

---

39 Înțeleg prin termenul de auto-colonizare un proces de constituire a identității în care sinele emerge prin adoptarea voluntară a unor valori, reguli și principii externe datorate acceptării dominației culturale a Celuilalt, în speranța diminuării diferenței și a recunoașterii sale de către celălalt. Rezultatul ar fi o „hegemonie fără dominație" dobândită la nivelul imaginației sociale, dincolo de structurile coloniale tradiționale de ordin teritorial, precum dominația militară și politică, regulile administrative etc. Vezi Alexander Kiossev, „The Self-Colonizing Metaphor", în Zbyněk Baladrán, Vit Havránek (ed.), *The Atlas of Transformation*, tranzit.cz and JRP/Ringier, Prague and Zurich, 2010, pp. 571–567.

40 Alexander Kiossev, „The Oxymoron of Normality", în *Eurozine* (on-line), 2007. Disponibil la: http://www.eurozine.com/articles/2008–01–04-kiossev-en.html.

41 *Ibidem*.

42 Este simptomatic modul în care curatoarea Liviana Dan exprimă această viziune a normalității într-un răspuns la un chestionar realizat de revista *Balkon* în 2001 despre condiția artei în România: „lipsa unor *structuri firești* [s.m.]: un muzeu de artă contemporană, o rețea de galerii (cu stil, cu statut, cu program/un planning instituțional [...], un număr potențial de clienți, bănci serioase dispuse să considere arta contemporană ca pe o investiție și nu o cheltuială și un număr de oameni politici abili, care să-și construiască programul cu ajutorul artiștilor" (Liviana Dan, Răspuns la chestionarul Balkon, p. 23).

43 În discursul postcolonial, „compradorii" (cumpărători, în limba portugheză) desemnează mediatorii comerciali locali care gestionau în Asia schimburile dintre Occident și Orient.

44 Boris Buden, „The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An introduction on Critique as Countercultural Translation", în Gulsen Bal (ed.), *What is Possible in the Political Potentiality*, Viena, Divus, 2010, pp. 50–52.

45 Vezi Dan Eugen Rațiu, Sistemul de sprijinire a artelor, pp. 116–117; tipul de critică compradorială exemplificat de Soros poate fi mai bine înțeles în relație cu tendința opusă, conservatoare, a discursului artistic naționalist. O asemenea tendință poate fi asociată cu activitatea grupului *Prolog*, care a continuat explorarea estetică a unei identități culturale și religioase neo-bizantine care, în anii '80, putea fi creditată drept o atitudine subversivă în fața ideologiei socialiste, moderniste și ateiste opresive. Vezi și Alexandra Titu, „Prolog, o atitudine", în *Arta*, nr. 1, 2000, p. 9.

46 Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) a fost activ în România între 1993 și 1997. Importanța CSAC pentru reforma instituțiilor de artă românești rezidă în special în introducerea noilor media pe scena artistică locală, cuplată cu promovarea unei agende de emancipare socială locală. În anii '90, Călin Dan a organizat în București două expoziții importante dedicate noilor medii, *Ex Oriente Lux* (1993) și *010101...* (1994). Intenția emancipatoare la nivel social a acestor proiecte a rămas însă o simplă dorință. Același lucru se poate afirma și despre discursul emancipator din jurul expoziției *010101...*: conectat cu utopia globalizării și comunicării nelimitate ce acompania Internet-ul, „satul global" a rămas doar un concept într-o societate confruntată cu lipsuri tehnologice și constrângeri financiare. Vezi Călin Dan, „Media Arts Get Media Free: A Small Anthology of Older Views", în Edit András (ed.), *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest, Ludwig Museum of Contemporary Art, 2009, pp. 131–136

internațională"[47]. Šuvaković notează faptul că o asemenea influență a condus la producerea unui tip similar de artă în contexte culturale diferite în spațiul fostei Europe de Est. Ca atare, Centrele Soros au devenit (chiar dacă nu într-un sens programatic) agenți ai unei societăți multiculturale care a avansat o ecuație retrospectiv recognoscibilă pentru promovarea artei potrivit unor criterii politice și culturale. Aceasta cupla un limbaj artistic internațional (reprezentat de noile media) cu un interes marcat pentru problemele sociale și culturale locale, conducând la o „prezentare a urmelor șterse ale culturii"[48] potrivit unei agende multiculturale. Šuvaković denumește acest „stil" artistic „realism Soros". „Realismul Soros" ar descrie o artă care „are o funcție, întreține o relație de prezentare și reprezentare cu o realitate socială concretă și întruchipează un proiect pozitiv de schimb social"[49], cel mai adesea prezentat în termeni progresiști și emancipatori. Arta social-angajată nou promovată a utilizat cultura drept un teren de testare, anticipând o societate fără conflicte, iar opera de artă a devenit astfel o mostră pentru schimbările sociale petrecute în societate la un nivel mai extins. Strategiile artistice ale centrelor Soros pot fi astfel descrise în contextul mai larg al „revoluției manageriale" în arta contemporană, potrivit căreia un nou model economic de producție artistică, cel al artistului ca antreprenor (a cărui practică artistică se bazează pe o raționalitate proiectivă calculată, specifică gestionării artistice a experiențelor) se opune celui al artistului ca meșteșugar, producător de obiecte frumoase[50].

Ana Peraica a observat de asemenea faptul că deși utilizarea intenționată era inițial una peiorativă, datorită asocierilor cu realismul socialist, „Realismul Soros" a sfârșit prin a denota un tip specific de cenzură politică a artei contemporane, care a activat prin finanțare (și promovare) și nu prin interdicție[51]. Consecința paradoxală pentru analiza criticii instituționale este aceea că, în vreme ce finanțarea nu a fost luată în seamă ca o intervenție politică strategică, în pofida unor precedente celebre în critica instituțională occidentală, începând cu Hans Haacke, modul de construcție formală și articulare conceptuală a operelor de artă a devenit unul din câmpurile de dispută favorite în urma discursului promovat de Centrele Soros[52]. Noile media, precum și *performance*-ul și instalația, înțelese ca o democratizare a pozițiilor experimentale ale neo-avangardelor facilitată de noua deschidere a spațiului public de după 1989 au dobândit sensul unui limbaj *internațional*. Această opoziție între conservatorism estetic și emancipare conceptuală exprimă o importantă transformare a valorilor artistice în instituțiile artistice românești post-socialiste. În termeni estetici, ea se traduce prin opoziția între valoare intrinsecă și vizibilitate: o înțelegere universalistă și esențialistă a valorii artistice susținută de criterii de evaluare formaliste și afective contrastează cu o înțelegere postmodernă a valorii în termeni cuantificabili, potrivit căreia doar receptivitatea și vizibilitatea socială a discursului sunt măsurabile[53].

Intervenții tactice și micro-politici. Critica muzeului și a sistemelor expoziționale

Trăsăturile singulare și apariția meteorică a procedeelor tactice de critică instituțională în arta românească a anilor '90 rezistă oricărei încercări de prezentare sintetică în manieră omogenă, motiv pentru care am optat în cele ce urmează pentru cartografierea lor. Deși sunt adeseori simptomatice pentru un consens de ordin mai larg, ele rămân atașate unor intervenții temporare, ce își propun să chestioneze obișnuințe și rutine instituționale și să amelioreze condițiile precare ale muncii artistice în noua societate post-socialistă. Aceste practici accentuează tensiunea între caracterul imaterial al muncii artistice ca sistem de reprezentări producătoare de cunoaștere și afecte și sistemele sale de

---

47 Miško Šuvaković, „The Ideology of the Exhibition: On the Ideologies of Manifesta", în *PlatformaSCCA*, Soros Center for Contemporary Art Ljubljana, nr. 3, January, 2002, disponibil la: http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*.

50 Octavian Eșanu, „What Was Contemporary Art?", în *ARTMargins*, vol. 1, nr. 1, 2012, pp. 10–27.

51 Ana Peraica, „A Shift in the Representation of the Worker. From Social Realism to ‚Soros Realism'", în *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, vol. 12, nr. 3, 2006, pp. 30–32. Acest mod de gestionare a câmpului artistic este descris de Octavian Eșanu prin termenul „filantropie coercitivă": vezi Octavian Eșanu, What Was Contemporary Art, p. 10.

52 Prin semnalarea acestor mecanisme de putere nu vreau să sugerez că întreaga producție artistică influențată de discursul cosmopolit al Open Society Institutes ar fi tributară unei ideologii multiculturaliste. O asemenea generalizare ar eluda orice noțiune de responsabilitate artistică și ar omite reticența unor artiști față de angajamentul politic, înțeles prin analogie cu cel al decadelor anterioare. Însă intenționez să confer o mai mare complexitate imaginii deseori simplificate a logicii emancipatoare care a modelat sarcina socială a artei prin intermediul instituțiilor de artă progresiste.

53 Dan Lungu, „Local Player-Global Player: Resources and Strategies", în *Periferic 5 – International Biennial of Contemporary Art*, p. 145.

gestionare și producție[54]. Astfel, îndreptându-se paradoxal împotriva limbajului estetic mai degrabă decât împotriva mecanismelor de finanțare a artei, ele redefinesc „opera" de artă în termenii „muncii imateriale" și ai gestionării și reconfigurării informației.

Multe dintre acestea explorează condiția socială marginală a artistului și încearcă să reconecteze arta și viața socială, depășind astfel diverse forme de izolare, începând cu sensul geopolitic al acestui termen și sfârșind cu cel al absenței unei auto-istoricizări, percepută ca o încapsulare într-o istorie artificială și ca o reificare în forme anacronice de expresie și educație, ce au condus la o separare între limbajul „internațional" al artei contemporane și publicul său local. Astfel, pot fi subsumate unui impuls modernist, îndreptat împotriva cadrelor anacronice de producție și receptare artistică, ce includ aprecierea formalistă a artei ca produs de atelier, precum și o educație artistică de tip conservator, favorizând meșteșugul și mai puțin producția de cunoaștere artistică[55].

Voi urmări așadar să trasez granițele unor asemenea luări de poziție conform obiectului criticii, adică a condițiilor de producție criticate, mai curând decât al metodologiilor artistice utilizate în acest scop. În consecință, categoriile ce structurează aceste analize sunt cele ale muzeului, ale sistemelor de educație și mediere artistică, ale galeriei de artă și instituției istoriei artei. Datorită rolului simbolic în cadrul aparatului instituțional artistic[56], voi începe analiza intervențiilor tactice cu cele vizând condiția muzeului de artă (contemporană). Cea mai remarcabilă contribuție curatorială de ordin critic orientată asupra muzeului îi aparține lui Judit Angel, la acea vreme muzeograf la Muzeul de Artă din Arad. Angel a pus în scenă o trilogie critică prin intermediul căreia a inspectat înțelesurile, funcțiile, poziționarea, reprezentativitatea și logica socială a Muzeului de Artă în condiții economice incerte: *Art Unlimited SRL* (1994), *Inter(n)* (1995) și *complexul muzeal* (1996). Prin acestea, ea a propus transformarea instituției conform unei paradigme „post-muzeale", potrivit căreia muzeul nu este doar un depozitar de bunuri artistice cu valoare istorică, ci și un agent al comunicării culturale, conștient de implicarea sa în câmpul politicilor reprezentării[57].

Potrivit curatoarei, cele trei expoziții corespund unor forme simbolice de repoziționare și contextualizare a muzeului. În cazul *Art Unlimited SRL*, identificarea expoziției cu un SRL, simbol al unei economii capitaliste „de tranziție", a reprezentat, în accepțiunea curatorială, o alternativă în raport cu locul periferic al artei în societate și incoerența câmpului artistic local, în vreme ce *Inter(n)* a constat dintr-o serie de intervenții artistice în spațiul public, înțelese ca un mod de a dialoga cu contextul (urban)[58], invitând artiștii la o incursiune în afara parametrilor spațiului muzeal de expunere. Dacă aceste expoziții au utilizat muzeul ca subtext pentru a chestiona în sens mai larg politicile culturale și funcționarea socială a instituțiilor de artă contemporană, *complexul muzeal* a abordat direct structura, funcțiile ideologice, disfuncțiile productive și capacitățile de auto-organizare și gestionare ale muzeului.

Din perspectiva raporturilor de lucru și a reconsiderării sferei publice, asumată ca instrument de analiză în acest text, aspectul remarcabil al proiectului expozițional *Art Unlimited SRL* rezidă nu doar în reinventarea expoziției ca practică de lucru colaborativă, ci și în reinventarea fictională a unui micro-model instituțional, caracterizat printr-o ambivalență față de fetișizarea artei ca marfă sugerată de oximoronul din titlu: investiție creatoare, cognitivă și afectivă, nelimitată, dar situată în cadre de producție și de gestionare precare, „cu răspundere limitată". În opinia curatoarei, modelul expoziției ca „SRL" propune astfel o formă fictivă de auto-gestionare și autonomie artistică, aflată în căutarea unei piețe

---

54 Această transformare a discursului artistic în Estul Europei după 1989 este instanțiată în termeni similari de Octavian Eșanu în What Was Contemporary Art, pp. 10–27.

55 Astfel, modelul sistemelor de evaluare auto-suficiente și centralizate susținute de UAP înainte de 1989 potrivit gradului de conformism în raport cu ideologia oficială este înlocuit de rețeaua de circulație, reprezentare și schimb simbolic (însoțită de o legitimare cantitativă acordată de scena artistică internațională).

56 Pentru artiști precum Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Adrian Piper sau Fred Wilson, muzeul a reprezentat întruchiparea instituției de artă autoritare prin excelență, responsabilă pentru perpetuarea unei anumite ideologii specifice unei clase dominante la un moment istoric determinat. De pildă, pentru Buren muzeul era asemuit unui templu cu o triplă funcție: estetică, promovând anumite comportamente artistice și modalități de receptare, ontologică (sau în termenii săi, mistică), legitimând și transformând în artă tot ceea ce era plasat înăuntrul său, și axiologică (sau economică), acordând valoare artistică și gestionând-o în câmpul social. Vezi Daniel Buren, „The Function of the Museum", în *Institutional Critique*, pp. 102–109.

57 Eilean Hooper-Greenhill, „Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning", în Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Malden and Oxford, Blackwell, 2004, pp. 556–575.

58 Judit Angel, „Public and Context. Two Case Studies", în Matei Bejenaru (ed.), *Revizitând Expoziția/Revisiting the Show*, Suceava, Editura Mușatinii, 2003, p. 118.

artistice, un câmp de luptă pentru consacrarea și legitimarea artistică[59]. Acest *statement* poate fi înțeles în condițiile unei precarități generale, caracterizată prin „structuri administrative învechite, absența unei legislații capabile să faciliteze producția și distribuția artei contemporane, absența marketingului cultural și a unei tradiții a managementului etc."[60] Într-un sens mai larg, formatul instituțional al „SRL"-ului denotă dezarticularea schimburilor sociale odată cu noile forme de investiție și gestionare privată dezvoltate la începutul anilor '90, în raport cu care credința în capitalul „nelimitat" al artei apare nu doar ca promisiune utopică, ci și ca posibilitate concretă de reinventare a relațiilor sociale în condițiile unei precarități economice accentuate. Însă ea poate sugera totodată și faptul că promisiunea artei ca practică emancipatoare este restricționată de capacitățile sale de intervenție limitată în câmpul social.

În privința practicii expoziționale propriu-zise, ea poate fi asociată cu o intervenție critică asupra funcției publice a muzeului, limitată în anii '90 la rolul de a prezerva arta existentă (și memoria sa culturală) și de a perpetua astfel o anumită ideologie estetică, criticând rolul său mai puțin influent în constituirea sferei publice la nivelul interacțiunii artei cu sfera socială. Expoziția poate fi descifrată mai cu seamă prin raportare la cultura vizuală și la politicile culturale ale acelor ani. Citându-l pe Stuart Hall, ea poate fi înțeleasă ca o „relativizare a muzeului, care poate fi perceput acum ca un loc printre multe altele în circulația practicilor estetice"[61]. Una dintre intervențiile artistice produse în cadrul acestei expoziții se cuvine îndeosebi menționată în acest sens. Acțiunea lui Teodor Graur *Caritas/Sex/Super/Star* a replicat sistemul de auto-gestionare, producție și promovare sugerat de expoziție, instalând o micro-expoziție personală și organizându-și propria campanie de promovare pe baza unor cuvinte-cheie ce activau obsesii ale psihicului colectiv românesc la aceea vreme (bani/sex/celebritate). Însuși titlul lucrării sugerează caracterul isteric și artificial al culturii de masă la care artistul trebuie să își adapteze comunicarea pentru a obține atenție din partea publicului. El ironizează astfel comercializarea unor fantasme primare într-o fază incipientă a capitalismului, accelerată de dezvoltarea unei mass-media tot mai agresive și vulgare.

Prin coborârea artei în stradă, expoziția *Inter(n)* a instanțiat faptul că muzeul de artă din România a funcționat într-o tramă modernistă specifică, ce favoriza o narațiune condensată a unei arte presupus „universale", separată de orice interacțiune cu propriul său timp și cu publicul actual. În acest sens, ele au rămas entități disfuncționale, izolate într-un domeniu al „culturii înalte" și limitate la conservarea și prezentarea unui canon artistic. Opunându-se acestei distanțe, *Inter(n)* a conceput spațiul de expunere sub forma unor plimbări prin oraș, oferind o experiență temporară a lecturii și re-scrierii orașului. Astfel, ea testat capacitatea artei contemporane de a crea legături noi cu experiența cotidiană, oferind noi situații estetice.

Poate că cea mai consistentă contribuție la critica muzeului este reprezentată de proiectul curatorial *complexul muzeal*, care a cuprins intervenții asupra dispozitivelor de producere, încadrare și semnificare specifice muzeului. Proiectul a fost conceput ca „un spațiu de producție, de lucru cu și asupra reprezentărilor muzeului în cadrul unor procese de (inter)relaționare, caracterizate prin transferurile de putere, valoare și responsabilitate între cei implicați în această activitate", oferind „posibilitatea auto-examinării prin distanțare față de sine, respectiv prin raportare la imaginile sale reflectate în privirile celorlalți"[62]. Comparată cu interesul pentru politicile reprezentării și ale excluziunii caracteristic anilor nouăzeci[63], *complexul muzeal* a chestionat mai curând slaba reprezentativitate publică a muzeului și mai puțin regimul auto-constituirii sale reprezentaționale. În acest sens, se poate aminti intervenția unui grup de artiști austrieci (Florian Pumhösl, Dorit Margreiter, Mathias Poledna și Matta Wagnest), care au scos etichetele lucrărilor existente în muzeu și le-au expus sub forma unei arhive, suspendând temporar trama discursivă de ordin istoric și invitând la reconsiderarea contextului său[64].

---

59 Judit Angel, „Art Unlimited SRL", în *Art Unlimited SRL*, catalog editat de Judit Angel și Sándor Bartha, Muzeul de Artă Arad, 1994, p. 5.

60 Judit Angel, Public and Context, p. 118.

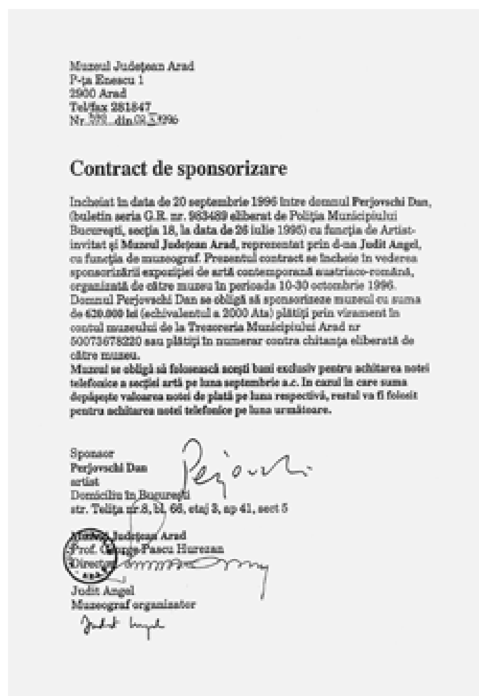
61 Stuart Hall, „Museums of Modern Art and the End of History", în Stuart Hall, Sarat Maharaj, *Annotations 6: Modernity and Difference*, London, Institute of International Visual Arts, 2001, pp. 8–23.

62 Judit Angel, „complexul muzeal", în *complexul muzeal*, Muzeul de Artă Arad, 1997, pp. 5–6.

63 Instalată la Maryland Historical Society în 1992, expoziția lui Fred Wilson, *Mining the Museum*, rămâne emblematică pentru critica narațiunilor muzeale dominante în anii '90.

64 În opinia grupului de artiști austrieci, „muzeul nu are context", fiind plasat într-un cadru istoric atemporal, motiv pentru care această intervenție servește la regândirea sa de la zero.

Două asemenea intervenții asupra infrastructurii economice și mecanismelor discursive ale instituției în relație cu publicul său pot fi remarcate. Adoptând o dimensiune conceptuală performativă în locul producerii de obiecte artistice, Dan Perjovschi a ales să-și ofere serviciile muzeului[65] sub forma unui contract de sponsorizare, prin care artistul își redistribuia bugetul de producție alocat pentru a plăti nota de telefon a muzeului pentru luna dedicată producției expoziției. Acțiunea sa subliniază precaritatea economică ce împiedică buna comunicare dintre artiști și curatori. Lucrarea sa produce o temporară auto-suprimare din circuitul producției pentru a crea condițiile realizării celorlalte lucrări în mod optim. Totodată, el a inversat astfel relațiile de putere tradiționale dintre artist și patron (curator sau instituție) în câmpul artei. Refuzând autonomia estetică a operei de artă în favoarea unei activități economice concrete, Perjovschi realizează o manevră tactică menită să recucerească autonomia artei în relație cu un sistem economic precar. Schimbul de poziții de putere a subliniat faptul că în asemenea condiții economice autonomia estetică este o simplă ficțiune subordonată oricărei puteri economice la îndemână.



Muzeul Județean Arad
P-ța Enescu 1
2900 Arad
Tel/fax 281847
Nr. ... din ... 1996

Contract de sponsorizare

Incheiat in data de 20 septembrie 1996 intre domnul **Perjovschi Dan**, (buletin seria G.R. nr. 963489 eliberat de Poliția Municipiului București, secția 18, la data de 26 iulie 1995) cu funcția de Artist-invitat și **Muzeul Județean Arad**, reprezentat prin d-na **Judit Angel**, cu funcția de muzeograf. Prezentul contract se incheie in vederea sponsorizării expoziției de artă contemporană austriaco-română, organizată de către muzeu in perioada 10-30 octombrie 1996. Domnul Perjovschi Dan se obligă să sponsorizeze muzeul cu suma de 620.000 lei (echivalentul a 2000 Ats) plătiți prin virament in contul muzeului de la Trezoreria Municipiului Arad nr 50073678220 sau plătiți in numerar contra chitanța eliberată de către muzeu.
Muzeul se obligă să folosească acești bani exclusiv pentru achitarea notei telefonice a secției artă pe luna septembrie a.c. In cazul in care suma depășește valoarea notei de plată pe luna respectivă, restul va fi folosit pentru achitarea notei telefonice pe luna următoare.

Sponsor
Perjovschi Dan
artist
Domiciliu in București
str. Telița nr 8, bl. 68, etaj 3, ap 41, sect 5

Muzeul Județean Arad
Prof. George Pascu Hurezan
Director

Judit Angel
Muzeograf organizator



Dan Perjovschi, *Contract de sponsorizare*,
Muzeul de Artă din Arad, 1997
Credit fotografic: Dan Perjovschi

Sándor Bartha, *Passe-partout*, instalație *site-specific*, Muzeul de Artă din Arad, 1997
Credit fotografic: Judit Angel

Sándor Bartha a propus o intervenție textuală asupra spațiului fizic al muzeului, subliniind astfel sistemele de încadrare teoretică a imaginilor artistice ce compun dispozitivul ideologic al muzeului. Lucrarea sa a constat din panouri conținând o narațiune fragmentată ce comenta asupra situației propriei opere în muzeu, ghidând vizitatorii prin spațiile de expunere. Acestea erau instalate la intrarea în sălile de expunere, funcționând astfel ca etichete curatoriale. Caracterul auto-referențial al multor fragmente textuale realiza o operație critică ce poate fi percepută pe un fundal de prejudecăți estetice de tip modernist. Ea indică relațiile de proximitate și contiguitate între opere în spațiul muzeului, ce pot fi privite drept tot atâtea poziții ale semnificanților în articularea producției textuale a muzeului ca dispozitiv estetic. Deplasând atenția privitorului de la conținutul textului către spațiul în care este materializat și expus, precum și către prezența fizică a spectatorului în muzeu, subliniind rolul său constitutiv

65 Sub aspect formal, lucrarea sa se poate încadra în așa-numita „estetică a serviciilor" asociată criticii instituționale în condițiile post-fordiste actuale specifice muncii imateriale și „industriei terțiare". Vezi Steven Henry Madoff, „Service Aesthetics", în *Artforum*, nr. 9, septembrie, 2008, pp. 165–169.

în constituirea operei de artă, textul invită privitorul să citească expoziția ca pe un dialog cu operele existente în muzeu[66]. Astfel, Bartha reușește să evidențieze cadrul narativ al muzeului ca entitate culturală și operațiile sale discursive.

Absența unui muzeu dedicat artei contemporane și absența acesteia din urmă din viața socială a fost resimțită drept o necesitate presantă[67]. Teodor Graur a rezumat ironic această situație în 1999 pentru cea de a 4-a ediție a Bienalei Periferic, printr-o lucrare intitulată sugestiv *Lucrare dedicată Departamentului de Artă Contemporană din Palatul Culturii*. Asamblajul realizat de Graur din scaune, aranjate sub o scară utilizată de obicei pentru lucrări de întreținere și instalare evocă monumentul lui Vladimir Tatlin dedicat Internaționalei a Treia și limbajul asociat constructivismului rus pentru a sugera eșecul unei utopii și condiția prezentă a muzeului ca mausoleu[68]. Instalația, dedicată unui departament al muzeului aflat în condiții precare, sugera, prin utilizarea ca model a sculpturii iconice realizată de Tatlin, nu doar neîmplinirea modernistă a unei utopii colective, ci și tensiunea specifică unei dorințe



Teodor Graur, *Lucrare dedicată Departamentului de Artă Contemporană din Palatul Culturii*, instalație *site-specific*, Iași, 1999
Credit fotografic: Matei Bejenaru

neîmplinite. Prin deschiderea ferestrelor, gest performativ de apropriere a peisajului urban amintind de structurile de încadrare utilizate de Daniel Buren, peisajul post-industrial din curtea Palatului Culturii, conținând la acea vreme o serie de motoare disfuncționale, devenea un partener de dialog al condiției monumentale a culturii. Printr-un gest simplu, instalația conecta arta și societatea ca simptome ale unei condiții „off-moderne"[69], ca un exercițiu asupra posibilităților neexploatate ale unui trecut încă prezent. Condiția post-socialistă era astfel suspendată temporal între un trecut anacronic și un viitor incert, lipsit de direcție și orientare. Astfel, Graur sugera implicit și necesitatea asumării unui angajament social al artei dincolo de limitele instituțiilor artistice existente.

Auto-instituționalizare și auto-istoricizare: Arhiva de Artă Contemporană/Centrul pentru Analiza Artei

O formă particulară a proceselor de auto-instituționalizare este cea de *auto-istoricizare*, utilizată de artiști și curatori care, „în absența unei istorii colective adecvate, au fost constrânși să își caute singuri propriile contexte istorice și interpretative"[70]. În acest context poate fi situată strategia instituțională utilizată de Lia (și Dan) Perjovschi. Între 1985 și 1986, Lia Perjovschi a organizat în apartamentul lor din Oradea întâlniri informale interdisciplinare, iar începând cu 1991 un atelier experimental la Academia de Artă din București, practici transformate de Lia în 1997 într-o instituție critică informală de producție de cunoaștere sub numele de Arhiva de Artă Contemporană (AAC) și ulterior (în 2001) în Centrul de Analiză a Artei (CAA), susținut financiar în mare parte de Dan Perjovschi. Poziția specială a acestui proiect, care a adoptat inițial forma unui atelier deschis, se datorează localizării marginale, la

66 Textul lucrării expuse era următorul: „After going through the corridor/You are to pass through sixteen rooms/Leaving behind you 346 works of art/All of these are mirrors./Your presence/Is the previous condition/For a space/Where this work may take place".

67 Lia Perjovschi a reflectat asupra situației concepându-și instalația drept un „Muzeu în fișiere". În cea de a 4-a ediție a Bienalei Periferic, ea a prezentat kit-ul CAA în spațiul Muzeului de Artă din Iași ca un model alternativ de documentare și prezentare artistică, precum și ca pe un model de educație artistică interdisciplinară.

68 Această descriere este împrumutată de Douglas Crimp din scrierile lui Theodor Adorno pentru a caracteriza reificarea istoriei artei în muzeu în condițiile unei serii de narațiuni artificiale care se desfășoară cronologic și se juxtapun spațial ca exemple ale unor epoci istorice distincte, deconectate de prezent, conducând la o fetișizare a operei de artă. Vezi Douglas Crimp, „On the Museum's Ruins", în *October*, vol. 13, (Vara) 1980, pp. 41–44.

69 Svetlana Boym, „Off-Modern", în *Atlas of Transformation*, pp. 408–410.

70 Zdenka Badovinac, „Interrupted Histories", în *Interrupted Histories: ArtEast Exhibitions*, catalog coordonat de Zdenka Badovinac, Moderna Galerija – Museum of Modern Art, Ljubljana, 2006, nepaginat.

granița dintre spațiul public și cel privat, și dintre o abordare strategică și una tactică. Astfel, plecând de la statutul său intermediar, specific comunităților de artiști din perioada anilor '70–'80 aflate la intersecția dintre cele două tipuri de spații, putem înțelege afinitatea acestui spațiu de întâlnire și discuții cu practicile de tip „interstițial" specifice esteticii relaționale[71], permițând reconectarea țesutului social fragmentat sau osificat în raporturi de autoritate nechestionate, îndeosebi a acelor raporturi care constituie „lumea artei". În această privință, AAC/CAA poate fi înțeleasă și ca un exercițiu de auto-gestionare și auto-organizare care invită la regândirea structurilor ierarhice ale comunității artistice.



Lia Perjovschi, *Spațiul CAA (Contemporary Art Archive) din București*, 1990–2010
Credit fotografic: Lia Perjovschi

Înțeles astăzi drept un proiect artistic cu caracter procesual, care ia forma construirii unei instituții, CAA devine de asemenea semnificativ din perspectiva criticii instituționale prin faptul că poate fi înțeles ca un agent al descentralizării în raport cu poziția Muzeului de Artă Contemporană, considerată de Perjovschi hegemonică și autoritară, îndeosebi datorită localizării chestionabile a muzeului în Palatul Parlamentului, precum și în raport cu poziția autocratică și tradiționalistă a Academiei de Artă[72]. Pe de altă parte, modelul arhivei ca formă de cunoaștere interdisciplinară se distinge net de formele spectaculare de expunere specifice artei în capitalismul actual[73].

Inițiat ca un loc pentru discuții informale asemeni altor ateliere de artist din perioada anilor '80, Atelierul Deschis a funcționat ca un micro-model al sferei publice. Prin urmare, în calitate de instituție virtuală, arhiva a funcționat drept un „dispozitiv de încadrare pentru subiecți și obiecte"[74], facilitând întâlniri între artiști din Arad, Iași, Cluj, Oradea, Târgu-Mureș, Sibiu și Timișoara, precum și între aceștia și jurnaliști, artiști și critici de artă occidentali. Astfel, ea a accentuat dialogul, examinarea sceptică și producția de cunoaștere în detrimentul dimensiunii de simplă expunere care continuă astăzi să întrețină fetișismul obiectelor și cultul personalității artistului în cadrele unei industrii culturale tot mai agresive.

Perspectiva medierii între Occident și scena artistică locală, desfășurată în ambele sensuri, s-a accentuat prin constituirea Arhivei de Artă Contemporană, conținând o documentație personală despre teoria artei și studii culturale, expoziții și studii curatoriale, despre instituții de artă, educație artistică și management cultural, precum și despre practici artistice, materializată într-o colecție de cărți poștale, pliante, cataloage, cărți, materiale video și audio, diapozitive, CD și DVD, fotocopii și versiuni imprimate ale diverselor articole și știri despre arta națională și internațională. Arhiva a jucat un triplu rol: ea a reprezentat un tip diferit de proiect artistic relațional, procesual și mobil, fiind capabilă să se transforme, după caz, într-un model de expoziție interactivă, un centru educațional și „un muzeu în fișiere". Colecția a început imediat după 1990, când Lia Perjovschi a început să circule în Occident, însă prezentarea ei sub o formă vizuală mai structurată s-a articulat începând cu 1997. În jurul acestei date, practica sa artistică a început să dezvolte mijloace de vizualizare a informației ce pot fi privite ca

---

71 Vezi Nicolas Bourriaud, *Estetica relațională. Postproducție*, trad. Cristian Nae, Cluj, Idea Design & Print, 2007, pp. 13–16.

72 Vezi Kristine Stiles, „States of Mind: Dan and Lia Perjovschi", în *States of Mind. Dan and Lia Perjovschi*, Nasher Museum and Duke University Press, 2007, pp. 84–87.

73 Nataša Petrešin-Bachelez, „Innovative Forms of Archives, part. 1: Exhibitions, Events, Books, Museums and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive", în *e-flux Journal*, vol. 13, nr. 2, 2010. Disponibil la: http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive/.

74 Ovidiu Țichindeleanu, „Lia Perjovschi: Economy and Collection of Care in Transition", în *Afterall*, Issue 28, Autumn/Winter, 2011, pp. 112–123.

instrumente alternative celor academice și muzeale[75], structurate în publicații distribuite gratuit, precum și sub forma unor *timeline*-uri multistratificate (1990, 1997) și a unor diagrame (începând cu 1999). Aceste diagrame pot fi privite ca forme labirintice, subiective, interconectate și deschise de articulare a informației și producție a discursului, cartografii mentale. După cum mărturisește Lia Perjovschi, arhiva s-a născut din necesitatea aducerii la zi a cunoașterii istorice și teoretice existente aici la acea vreme, considerată insuficientă.[76] Importanța sa depășește însă simplul gest de al reducerii distanței față de Occident (oferind o contextualizare regională a artei românești), dovedind că informația neprelucrată nu este suficientă pentru a genera o atitudine critică auto-reflexivă. Pe lângă aspectul său informativ, arhiva solicită vizitatorul să se angajeze activ în trasarea de conexiuni posibile între diversele informații neconectate. Ca modalitate de cunoaștere, structura deschisă a arhivei permite reconfigurarea certitudinilor deja dobândite în jurul unor puncte nodale. Poate că în acest sens putem înțelege afirmația lui Dan Perjovschi potrivit căreia arhiva a ajutat „la dezvoltarea unei poziții critice"[77] și astfel, a discursului critic asupra scenei de artă locale.



Lia Perjovschi, *Spațiul CAA (Contemporary Art Archive) din București*, 1990–2010
Credit fotografic: Lia Perjovschi

Consider că din perspectiva discursului istoriografic actual, importanța Arhivei în peisajul instituțional românesc al anilor '90 constă îndeosebi în efectele pe care le produce asupra cunoașterii istorice în câmpul artistic și a proceselor de auto-istoricizare, prin metodologia sa de cercetare idiosincratică și eclectică și prin injectarea de intuiție și îndoială în structura comunicării artistice. Ea a asumat condiția inevitabil subiectivă a oricărei cercetări istorice, refuzând ponciful pozitivist al obiectivității și detașării istoricului de artă de obiectele cercetate. În raport cu criteriul de analiză prin intermediul căruia am definit critica instituțională (cel al funcției sociale a artistului și a raportului dintre artă și muncă), relevanța Arhivei constă de asemenea în redefinirea muncii artistului și a curatorului în ansamblul proceselor pedagogice și a formelor de cunoaștere, ca muncă intelectuală, cognitivă și imaterială, ce este concepută asemeni celei a unui „explorator" sau, în termenii Liei Perjovschi, a unui „detectiv" în arta

75 Kristine Stiles, States of Mind, p. 93.

76 Lia Perjovschi, „Interview with Lia Perjovschi", în Kristine Stiles, *ibidem*, pp. 177, 179.

77 Nataša Petrešin-Bachelez, Innovative Forms of Archives.

contemporană. Totodată, ea oferă privitorului rolul unui colaborator, al unui lucrător activ și nu al unui consumator pasiv.

Relevanța acestei instituționalizări virtuale poate fi analizată dintr-o dublă perspectivă: în relație cu discursul istoriei artei occidentale ca narațiune dominantă și în relație cu practica sa pedagogică în calitate de „muzeu virtual" (înțeles ca un depozitar de informație care conține în sine posibilitatea unor multiple structurări ulterioare), care susține funcția sa social-emancipatoare în calitate de instituție de artă progresistă[78]. În primul sens, putem asocia Arhiva de Artă Contemporană practicilor auto-istoricizării, care „includ colecționarea și arhivarea de documente, fie a propriilor acțiuni artistice sau, în anumite spații, a unor mișcări mai largi, care au fost de obicei marginalizate de politicile culturale locale și invizibile în contextul artistic internațional"[79]. Astfel de practici informale au condus la metodologii și tehnici de cercetare care subscriu narațiunile dominante, sugerând „realități eterogene care se întrerup și se suplimentează reciproc"[80]. Arhiva a reprezentat un rezumat al surselor găsite în diferite instituții, reușind astfel să contureze un discurs istoric polifonic și multistratificat în detrimentul unui discurs monologic și recuzând astfel opoziția problematică dintre valori occidentale și „provinciale".

Potrivit lui Victor Tupytsin, astfel de practici de muzeificare informală pot fi privite în mod critic drept mijloace de a-și asuma controlul asupra propriei producții artistice, având drept rezultat o lectură egocentrică a propriei opere, precum și metode de auto-împuternicire pe care Tupytsin le consideră caracteristice artei „neoficiale" din fosta Uniune Sovietică, care a dobândit o recunoaștere internațională târzie[81]. Totuși, spre deosebire de situația amintită de Tupytsin, necesitatea auto-istoricizării după 1989 și „întreruperile" fluxului istoriei pe care le operează pot servi la subminarea unei narațiuni dominante. În situația AAC, acest lucru se traduce prin atenția deosebită de a nu produce o altă narațiune dominantă, aruncând astfel îndoiala asupra construcției Istoriei prin instituirea unei rețele de conexiuni subiective și omisiuni temporale intenționate. Auto-limitarea strategică, prea fragilă pentru a putea deveni hegemonică, este considerată de Anthony Gardner ca favorizând astfel relații între istorisiri contigue care submineazǎ autoritatea meta-narațiunilor[82].

O asemenea perspectivă poate fi susținută de câteva aspecte ale organizării informației prezente în practicile expoziționale. La nivelul organizării vizuale a informației, se remarcă perspectiva descentrată și fragmentată, precum în cazul „Diagramelor". Acestea au utilizat cuvinte-cheie, capabile să recompună astfel rizomatic o structură de conexiuni mentale. Fragmentul este de asemenea exploatat sub forma unor tabele cronologice (utilizate și pentru construcția „Istoriei subiective a artei" între 1990 și 2004), pentru a refuza sinteza și a fisura liniaritatea temporală pe care o încorporează. Conform lui Anthony Gardner, modelul informal al arhivei rămâne arta de apartament, un tip de „disidență estetică"[83] răspândit în fosta Europă de Est în anii optzeci și susținut de cuplul Perjovschi după anii '90 ca alternativă la situația culturală confuză și tendințele auto-colonizatoare dominante. Astfel poate fi înțeleasă politica estetică a „dizzydenței", cum o numesc soții Perjovschi, care, în opinia lui Gardner, poate fi descrisă ca o confruntare între istorisirile marginale ale opoziției politice și „amețitoarea masă de discursuri primite și identificări politice"[84]. La nivel formal, această strategie a disensiunii este reflectată în practica artistică a Liei Perjovschi prin documentarea și cartografierea subiectivă, menită să asigure pluralismul opiniilor în condițiile unui crescând autoritarism al pozițiilor istoricizante.

Din perspectiva auto-instituționalizării, se remarcă activitatea pedagogică a CAA ca model al unei relații non-autoritare și non-elitiste cu publicul. Pe lângă sesiuni de prelegeri și găzduirea unei serii

---

78 Adopt aici perspectiva foucaldiană potrivit căreia muzeul reprezintă un aparat disciplinar, menit să genereze un anumit câmp discursiv prin intermediul unui ansamblu de tehnologii estetice și practici taxonomice. Spre deosebire de muzeul tradițional, orientat îndeosebi spre conservarea unui canon artistic și atragerea unui public de artă tot mai larg prin intermediul expozițiilor temporare, arhiva, înțeleasă ca un ansamblu de criterii de structurare a *corpus*-ului informațional, conține în sine posibilitatea chestionării perpetue a cunoașterii pe care o produce prin caracterul său deschis, procesual, „neterminat".

79 Zdenka Badovinac, Interrupted Histories, nepaginat. Aceste practici cuprind, de pildă, arhiva *KwieKulik* în Polonia sau Artpool Archive în Ungaria, *Portable Intelligence Increase Museum* realizat de Tamás St. Auby și, mai recent, muzeul de artă contemporană P.A.R.A.S.I.T.E realizat de Tadej Pogačar în Ljubljana.

80 *Ibidem*.

81 Victor Tupytsin, *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009, p. 230.

82 Anthony Gardner, „Specters after Marx: Contemporary Arts's Contiguous Histories", în *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 10, nr. 1, 2011, p. 212.

83 *Ibidem*, p. 206.

84 *Ibidem*, p. 205.

de discuții informale, Lia Perjovschi a publicat în 1998 trei numere ale unei publicații despre arta contemporană intitulată *Zoom*, primul dintre acestea încercând o contextualizare socio-politică a artei contemporane românești și propunând un dicționar de termeni teoretici, iar următoarele fiind dedicate *performance*-ului și noilor media, încă puțin reprezentate în curricula universitară la acea vreme. Câțiva ani mai târziu, ele au fost urmate de un număr dedicat teoriei artei. Din perspectiva interesului crescând pentru formele de cercetare artistică manifestat astăzi în lumea artei, organizarea publicațiilor, rezonând cu proiectul unei „Istorii subiective a artei" (1990–2004) poate fi considerată un mod de a reflecta asupra producției de cunoaștere prin cercetare artistică. Publicațiile au fost concepute asemenea unei cutii de unelte, oferind concepte și instituind relații menite să ajute artiștii să navigheze în lumea artei, mai curând decât să ofere un punct de vedere stabil și coerent asupra artei contemporane. În pofida relevanței informației selectate, ele nu pretind să ofere o cunoaștere autoritară, ci propun o perspectivă asupra educației înțeleasă ca explorare personală realizată deopotrivă de public și de artist și nu ca transmitere a unui sistem de cunoștințe monolitic. Titlul publicației reflectă interesele conceptuale ale Liei Perjovschi la acea vreme, exprimate într-un curs de un semestru susținut la Duke University în 1997[85]. Împreună cu diagramele, construite începând cu 1990 ca model interdisciplinar de cercetare, publicațiile reprezintă o critică a formelor spectaculare de expunere. Este cu atât mai remarcabil faptul că artista a înțeles cercetarea artistică desfășurată în cadrul dispozitivelor muzeale nu doar ca producție de obiecte estetice, ci și ca mijloc de re-subiectivare.

Pedagogie critică: ficțiune și spectralitate

Tacticile adoptate de Lia Perjovschi în practica sa devin cu atât mai semnificative în contextul actual al proliferării „pedagogiei critice" în arta contemporană. O asemenea interpretare situează CAA într-o poziție relevantă îndeosebi în raport cu instrumentalizarea neoliberală a sistemului educațional care limitează libertatea imaginativă[86]. Astfel, dacă adoptăm teza lui Jacques Rancière privind auto-educarea maselor, putem situa CAA pornind de la reperul furnizat de modelul „învățătorului ignorant"[87]. Această instituție informală a propus un model dinamic și antagonic al sferei publice, menținând îndoiala și dialogul ca principii structurante.

Alături de muzeu, tendințele vizând instituirea unor practici educaționale alternative au avut ca țintă principală universitatea de artă, încă structurată pe un model vetust al oferirii de competențe mai curând tehnice decât creative, mai curând manuale decât cognitive, deconectată după 1989 de realitatea socială prezentă și de dinamica și limbajul internațional al artei contemporane. Aceste tendințe critice, care includ practici artistice de ordin terapeutic și simbolic, s-au coagulat uneori în instituții ficționale, care au solicitat reforma sistemului educațional existent și au propus modele de formare alternative, ce pot fi descrise prin termenul de *strategii ale spectralității*. Scopul acestora era identificarea și subminarea autorității prejudecăților sistemului academic. Astfel, ele exemplifică aspectul paradoxal al atitudinii de tip institutiv mai curând decât deconstructiv în arta anilor '90.

Atitudinea terapeutică este exemplar reprezentată de *performance*-ul de 4 ore *Still Life*, realizat de Dan Perjovschi în cadrul Festivalului Periferic 2 în Iași, în 1998. Acesta a ironizat condiția academistă a educației artistice în post-socialism, tributară tradiției realismului și cel mult, abstracției picturale moderniste. Perjovschi a reflectat asupra acestor dispozitive de subiectivare artistică angrenate în aparatul disciplinar al instituției socialiste de artă, care au persistat după 1989 fără temeiul lor ideologic de odinioară. Astfel, academia de artă a produs în cel mai bun caz meșteșugari deconectați de dinamica forței de muncă pe o piață de muncă și de artă capitalistă subdezvoltată și izolată de cea internațională. În tradiția picturii de acțiune, el a pictat o natură moartă potrivit normelor de desen, compoziție, cromatică considerate de academiile de artă necesare pentru formarea unui pictor. Astfel, Perjovschi a inițiat un dialog tăcut cu publicul și instituția pe care a absolvit-o, aducând atelierul artistului în spațiul public. Prin tensiunea dintre obiectualitate și performare, Perjovschi înscenează un antagonism constitutiv distanței dintre școala de artă și societate. Asemenea altor lucrări realizate în anii nouăzeci, el

---

85 Lia Perjovschi, în *Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis*, p. 207.

86 Vezi Claire Bishop, „The New Masters of Liberal Arts. Artists Rewrite the Rules of Pedagogy", în *Modern Painters*, nr. 9, septembrie 2007, pp. 86–9.

87 Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, traducere și studiu introductiv de Kristin Ross, Stanford CA, Stanford University Press, 1991. Modelul propus de Rancière este acela al educației practice în care învățătorul joacă rolul socratic al instanței maieutice, masele învățând astfel singure prin eforturile propriilor lor interpretări concurente.

asumă formula unei intervenții publice cu rol cathartic. Din punct de vedere tactic, se poate observa o tendință de supra-identificare[88], o metodă artistică care constă în împingerea ideologiei la extrem pentru a expune cerințele obscene ale supraeului care o animă, și totodată, de „afirmare subversivă", termen care descrie „o tactică artistică/politică prin care artiști/activiști iau parte la anumite discursuri sociale, politice și economice și le afirmă, apropriază sau consumă în timp ce le subminează"[89]. Externalizând identitatea artistică propusă de dispozitivul criticat, Perjovschi realizează un paricid simbolic, eliberându-se de sub tutela instituțiilor de artă românești. Astfel, el a accentuat inutilitatea acestei formări, întărită de alegerea tematică a „naturii moarte" – un gen artistic care și-a pierdut forța alegorică de meditație existențială de altădată, devenind reprezentatul unui gust burghez decorativ, promovând *kitsch*-ul drept viziune aseptizată asupra contradicțiilor vieții sociale.

Situația precară a sistemului de educație artistică a fost reflectată de intervențiile inițial reactive ale grupului *Cutter*, întemeiat în 1998 de patru studenți ai Universității Naționale de Arte din București: Ioan Godeanu, Cosmin Grădinaru, Sergiu Nicolici și Dan Panaitescu. Modul lor de operare poate fi asociat reduplicării modelelor instituționale existente pe care le reflectă critic, precum și parazitării instituțiilor existente[90].

Grupul auto-organizat a reacționat în 1997 împotriva lucrărilor realizate de colegii din departamentul de pictură într-o acțiune intitulată *Gradul 0 de Regenerare*, care s-a tradus prin tăierea estetică a pânzelor acestora, percepută ca un simplu act de vandalism de profesorii din Universitate. Potrivit unei interpretări timpurii a gestului lor, grupul a reacționat împotriva lipsei de comunicare dintre generațiile de studenți și modelului autoritar de comunicare între studenți și profesori (conceput pe modelul „maeștrilor"), incitând astfel la dialog și reforme.[91] Acțiunea s-a soldat cu expulzarea din sistemul academic (decizie revizuită după un protest adresat Senatului Universității), iar cauzele sale pot fi plasate în incapacitatea profesorilor de a înțelege tipul de activism artistic practicat de cei patru studenți.

Practica reactivă a grupului *Cutter* s-a transformat curând în forme mai elaborate de critică metaforică a sistemului educațional ca dispozitiv disciplinar. Pentru lucrarea sa de licență, Cosmin Grădinaru a conceput o instalație cuprinzând o „zonă contaminată", prin care el compara academia cu o zonă sterilă, care avea rolul decontaminării de virusul artei contemporane, limitând accesul la informație care poate altera opiniile și practicile de lucru ale studenților. După cum a remarcat Irina Cios, principala acuză adusă sistemului era aceea de a fi limitat creativitatea datorită conotațiilor medicale ale „sterilizării" ca intervenție castratoare.[92] Activitatea grupului s-a articulat ulterior într-o instituție educațională ficțională, Institutul de Construcție și Deconstrucție. Concepută ca „o construcție mentală, o lucrare procesuală, dar și ca o platformă pentru exprimarea liberă în artele vizuale", instituția s-a autodefinit ca luptând împotriva „promovării anacronismului cultural ca valoare și originalitate"[93]. Instituția a încercat de asemenea să promoveze arta angajată social ca formă de re-subiectivare artistică, lucru reflectat de organizarea sa internă: „1. Facultatea de Instalații; 2. Facultatea de Performance; 3. Programul de Reconstrucție Culturală; 4. Starea Vremii." Institutul a publicat 2 pagini web și 10 numere dintr-un jurnal de artă conceptuală, *Buletinul Oficial*, adoptând forma ziarului ca platformă de comunicare artistică.

Pornind de la acuza de anacronism exprimată de membrii grupului, ontologia particulară a acestei instituții poate fi pusă în relație cu conceptul de „spectralitate" utilizat de Jacques Derrida. Potrivit lui Derrida, regimul „spectral" denotă un regim interstițial, nici prezent, nici absent, nici material, nici spiritual, și în același timp și una, și alta. Etimologic, conceptul de spectralitate este legat de Derrida de

---

88 Vezi Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 2004, pp. 18–27.

89 Inke Arns and Sylvia Sasse, „Subversive Affirmation. On Mimessis as Strategy of Resistance", în IRWIN (ed.), *East Art Map*, London, Afterall Books, 2006, p. 445. Aceste tactici performative au fost utilizate în cadrul regimului comunist de artiști precum Vladimir Sorokin, *Laibach*, *The Orange Alternative*, Goran Djordjević sau Mladen Stilinović pentru a submina autoritatea partidului și a narațiunilor sale identificatoare, puterea și consistența lor ideologică.

90 Igor Zabel, „The Para-Mirror of the New Parasitism", în *Absolute One*, 49th Venice Biennial, Venice, MGLC, 2001. Zabel discută practica artistică a artistului sloven Tadej Pogačar, care, vreme de câțiva ani, a acționat în numele unei instituții ficționale, muzeul P.A.R.A.S.I.T.E.

91 Irina Cios, „Cosmin Grădinaru. Tineri și neliniștiți", în *Observator cultural*, nr. 16, iunie 2000. Disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-Cosmin-Gradinaru.-Tineri-si-nelinisti-t*articleID_6239-articles_details.html.

92 *Ibidem*.

93 Irina Cios, „Profil 90. Învățământul de artă, Un scurt istoric și două concluzii", în *Observator cultural*, nr. 24, august 2000. Disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-Invatamintul-de-arta*articleID_5513-articles_details.html.

„revenants”, marcând reîntoarcerea anumitor evenimente[94], revenirea spectrelor. O asemenea mișcare de repetiție subminează accepțiunea pozitivistă a temporalității ca un spațiu gol în care evenimentele se derulează secvențial, facilitând aprehendarea unui timp nepotrivit, caracterizat prin disjuncția mai multor temporalități exprimată de Derrida prin faimoasa expresie hamletiană „vremurile și-au ieșit din matcă”[95].

Lectura formelor de auto-instituționalizare abordate de *Cutter* prin acest concept poate fi justificată prin asocierea spectralității cu mediul virtual și tele-prezența. Materializând instituția ca virtualitate în spațiul web, proiectul este capabil să își răspândească efectele în spațiul public, bântuindu-l ca o fantomă, și astfel, să influențeze realitatea, în pofida lipsei unui corp material concret. Într-o asemenea lectură, devine remarcabil sentimentul de alienare istorică, tradus prin faptul de „a nu fi încă vremea”, sentimentul unei existențe „în afara desfășurării normale a lucrurilor”. Deși ficționalizarea strategică este comună în arta din Estul Europei a unor artiști diverși[96] care au utilizat simularea pentru a construi false identități artistice sau pentru a destabiliza percepția liniară asupra istoricității și structurile de putere înscrise în narațiunile sale dominate, Institutul de Construcții și Deconstrucții se distinge de alte simulacre instituționale prin raportarea la sistemul disciplinar al educației artistice și elementul colaborativ și participativ al acestei instituții virtuale. El nu exprimă potențialități istorice suprimate, ci materializează în spațiul virtual un mod alternativ de subiectivare artistică.

Instituția istoriei artei: subREAL și critica reprezentării

Grupul artistic *subREAL*, compus inițial din Călin Dan, Iosif Király și Dan Mihălțianu (ultimul retrăgându-se în 1993 din grup) a desfășurat în anii '90 unele dintre cele mai coerente analize critice asupra politicilor memoriei și ale reprezentării. În acest sens pot fi înțelese seriile de lucrări realizate pe baza documentației vizuale găsite în revista oficială de artă din timpul comunismului – *Arta* (1953–1989), preocupate de producția de cunoaștere în cadrul unor relații de putere materializate în diverse practici instituționale precum istoria artei și critica de artă. Focalizându-se inițial pe structura materială a arhivei, dată uitării în primii ani ai deceniului nouă, *subREAL* a subliniat cadrele și mecanismele ideologice care condiționează prezentarea artei, memorarea sa și construcția valorii artistice. Manipularea imaginii fotografice și a modalităților de încadrare vizuală și conceptuală sunt tactici critice deseori utilizate de membrii grupului. Acestea vizează sistematizarea informației și relațiile de putere ca principii structurante ale arhivei, înțeleasă nu doar ca un *corpus*, ci și ca o *practică* a selectării, clasificării, articulării și reproducerii informației. Potrivit lui Michel Foucault, arhiva ne apare nu atât ca sumă a textelor care păstrează o identitate culturală, nici ca instituții care fac posibilă conservarea acelor discursuri memorabile, ci ca „lege a ceea ce poate fi spus, sistemul care guvernează apariția enunțurilor ca evenimente”, definind sistemul enunțiabilității și al funcționării lor[97].

Proiectul *Art History Archive* a început la Berlin în 1995–1996, în timpul rezidenței membrilor grupului *subREAL* la Kunsthalle Bethanien. Acesta a ridicat o serie de întrebări privind practicile istoricizării și construcția faptului istoric, rolul noilor media în construcția operei de artă datorită posibilității inerente imaginii de a fi manipulată, funcțiile fotografiei documentare în relație cu opera de artă și operațiile arhivei ca structură a memoriei culturale. Care este relația dintre sculptura monumentală și fotografie, în ce măsură contribuie cea din urmă la construcția valorii și cum influențează existența sa ca parte a unui „muzeu imaginar”? Ce putem afla despre ideologia lor estetică prin simpla operațiune a încadrării? Ce criterii utilizăm pentru a construi o arhivă dintr-un corpus de imagini și ce relații de putere se instituie în actul selecției? Ce putem afla despre mecanismele de producere a reprezentării în instituțiile artistice românești din perioada comunistă prin informația vizuală produsă de principalul său agent al istoricizării, revista *Arta*?

How to Change your Wallpaper Daily (sau *Art History Archive. Lesson 1*), *What Does a Project Mean?* (1995–1996) și *Serving Art* (1999) se numără printre cele mai reprezentative lucrări ale seriei

---

94 Jacques Derrida, *Specters of Marx*, traducere de Peggy Kamuf, Routledge, New York, 1994, p. 11. În termeni psihanalitici, o asemenea recurență poate exprima o fantezie sau o dorință reprimată.

95 *Ibidem*, p. 49.

96 Pot fi amintiți grupul *IRWIN*, Ivan Mudov, Tadej Pogačar sau Goran Djordević, cunoscut de asemenea drept Kazimir Malevici din Belgrad.

97 Michel Foucault, „The historical *a priori* and the archive”, în Charles Merewether (ed.), *The Archive*, London and Cambridge MA, Whitechapel and The MIT Press, 2006, pp. 28–29.

AHA, concepute ca intervenții asupra documentației fotografice a revistei *Arta*. *How to Change your Wallpaper Daily* a fost concepută ca o sculptură dinamică, o instalație imersivă acoperind spațiul galeriei în care artiștii au ales să locuiască pe durata rezidenței. Conform unei posibile interpretări, utilizată în legătură cu modalitățile de arhivare folosite de Ilya Kabakov, putem afirma că arhiva *subREAL* a devenit, prin excesiva materialitate a semnificanților vizuali aglomerați, un exercițiu terapeutic mărturisind dificultatea rememorării unei istorii saturate de semnificanți ideologici lipsiți de o coerență meta-narativă. Reduse la un simplu „tapet" cu funcție decorativă, imaginile au fost juxtapuse fără un principiu guvernant, devenind astfel indistincte. Prin alegerea de a locui această arhivă, ea a devenit totodată o operă procesuală și o modalitate existențială de asumare a istoriei artei, inserând în structura sa temporalitatea și incoerența specifice memoriei colective.



SubREAL, *Dataroom (How to Change your Wallpaper Daily)*, Art History Archive series, Lesson 1, instalație, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995
Credit fotografic: subREAL (Călin Dan, Iosif Király)

Conform unei lecturi foucaldiene, „condițiile de enunțiabilitate" sau de „realitate" ale practicilor artistice sub comunism, înțelese ca un set de norme potrivit cărora operele de artă ca enunțuri ideologice au fost produse și situate pe un același plan de existență, fac obiectul celorlalte două lucrări amintite. *Ce înseamnă un proiect?* a abordat „interacțiunea dintre estetică și morală în arta oficială" din timpul regimului comunist. Titlul poate fi înțeles atât ca o întrebare adresată publicului, cât și ca întrebare pe care personajul (Irimescu) și-o adresează sieși, fiind emblematic pentru tipul de articulare estetică intuitivă și auto-expresivă dominantă în arta românească la începutul anilor '90, încă organizată după criteriile moderniste ale valorii estetice intrinseci, cultului autorului și perenității valorii artistice. Retrospectiv, putem observa faptul că proiectul a contribuit la eroziunea autorității UAP, privită ca o structură instituțională promiscuă moral și dependentă politic, a cărei logică și criterii de evaluare sunt discutabile. Lucrarea a deconstruit figura eroică a sculptorului Ion Irimescu, fost președinte al UAP între 1978 și 1990 și redactor-șef al revistei *Arta*, a cărui operă a apărut extrem de des în paginile revistei. Deși Irimescu a fost apreciat de sistemul artistic al vremii, o privire asupra activității sale de-a lungul mai multor decenii dovedește că acesta și-a schimbat stilul potrivit ideologiei estetice dominante,

trecând de la realism socialist la un modernism cu accente brâncușiene. Astfel, opera sa apare drept un conglomerat discursiv a cărui unitate o oferă funcția-autor a numelui și autorității artistului[98].



SubREAL, *What Does a Project Mean?*, Art History Archive series, Lesson 2, instalație (vedere frontală), Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995
Credit fotografic: subREAL (Călin Dan, Iosif Király)

Conformismul ideologic și estetic a devenit ținta instalației concepute deopotrivă sub forma unei expoziții retrospective și a unui muzeu imaginar dedicat operei sale, în care reproducerile fotografice montate pe lemn au aplatizat sculptura și i-au diminuat mărimea. Această alterare subliniază dependența valorii artistice de reproducerea sa vizuală și de circulația sa în cadrul discursului criticii de artă. Caracterul aplatizat al imaginii sculpturale sugerează lipsa de profunzime, indicând caracterul social construit al valorii artistice. Prin aplatizare, opera devine o simplă suprafață de inscripție a discursului ideologic. În același timp, expunerea fotografiei ca sculptură oferă fixitate și stabilitate fluxului informațional al imaginii fotografice. Cât privește organizarea expozițională, instalația era compusă conform modelului instituțiilor de artă occidentale, cuprinzând un dosar de candidatură fictională adresată către Kunsthalle Bethanien, acompaniată de un CV al lui Irimescu și o scrisoare de recomandare compusă de *subREAL*. Mecanismul de expunere subliniază diferența între ideologiile socialiste și comuniste ale expunerii și circulației valorii. Într-o tentativă de „universalizare" a valorii sale artistice, CV-ul lui Irimescu își situează activitatea într-o narațiune imaginară a istoriei artei, sincronizând-o cu alte evenimente artistice semnificative. Candidatura fictională opune logica „proiectului", specifică regimului de lucru capitalist (incluzând condiții de muncă efemere și adeseori locale), cu un sistem socialist susținut de cultul autorului, al autonomiei operei și al relației expresive între individ și operă, în care concatenarea produselor artistice devine o serie de evidențe ale valorii estetice perene. Cadrul muzeologic care structura expoziția retrospectivă dedicată lui Irimescu nu juca un rol compensator în relație cu istoria artei, ci era mai curând utilizat ca un mecanism de înscenare a ordinii imaginare a discursului istoriei

98 Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cluj, Idea Design & Print, 2004, pp. 33–62.

artei sub comunism, reliefându-i astfel sistemele de filtrare și de procesare a informației. Instalarea acestor replici acompaniate de fotografii în care Irimescu dă mâna cu o serie de actori instituționali importanți, refăcută cu ocazia expoziției instalate la MNAC în 2012, prezintă UAP nu doar ca pe o rețea de relații personale, ci și ca pe un mecanism de subiectivare artistică represiv, dominat de conformism și oportunism. Astfel, valoare artistică nu apare ca fiind izolată, ci ca rezultat al unei interacțiuni instituționale complexe între artiști, critici de artă, istorici și muzeografi.

Serving Art (1999) poate fi privit ca o investigație asupra puterii imaginii și a condițiilor ideologice care îi susțin construcția și circulația atât în lumea artei, cât și în cadrul social. Abordând imaginile ca locuri ale puterii, intervenția artistică demonstrează dependența acestor efecte performative ale imaginii de anumite mecanisme de prezentare și de excluziune. Proiectul poate fi înțeles și ca o examinare a modului în care ideologia estetică socialistă a încadrat opera de artă, reflectând astfel valoarea autonomiei sale estetice. Astfel, *subREAL* a expus și natura social construită a ideologiei estetice, lectură sugerată de caracterul construit al documentației fotografice găsite de membrii grupului în arhiva revistei *Arta*, conținând fotografii de studio ale diverselor lucrări care au fost publicate în revistă printr-o manipulare a imaginii inițiale. Instalația a evidențiat astfel detaliile omise prin editarea imaginii. Negativele au scos la iveală asistenți având funcția de a susține fundaluri pe care era amplasat modelul, apărând ca umili „slujitori ai artei", persoane anonime care au devenit subiectul manipulării artistice a acestor negative de către *subREAL*. Fotografiile imprimate au fost expuse în diverse forme, de pildă, ca *bilboard*-uri prezentând doar omisiunile proceselor inițiale de editare, margini ale unor imagini lipsite de centru. Alteori, ele se prezintă drept o serie de detalii ce înconjoară negativul „original", punând în discuție însuși actul înrămării și ideea de autenticitate. Jocul dintre centru și periferie, precum și cel dintre vizibil și invizibil marchează tensiunea acestor lucrări.

Este constitutiv oricărei ideologii faptul de a se prezenta pe sine „naturalizată", de a-și ascunde pentru privitor caracterul său social construit[99]. Prezentând imaginea fotografică ca pe o construcție reglementată social, *subREAL* îi chestionează astfel ideologia estetică fondatoare și politica reprezentării subiacentă. Ei sugerează astfel existența unor filtre care compun, alterează și transformă receptarea și semnificația imaginii. În privința regimului artistic de producție, individualizarea muncitorilor și faptul de a le oferi vizibilitate poate fi înțeles ca o operație critică îndreptată împotriva ideologiei colectiviste a regimului comunist.[100] Însă, datorită numărului mare de imprimări, această individualitate se estompează, redevenind invizibilă în cultura de masă. Totuși, negativele au ridicat indubitabil problema regimului de lucru invizibil pe care se susține plus-valoare creativă atribuită autorului și au subliniat rolul asistenților în cadrul sistemului instituțional al artei contemporane care susține producția și promovarea operei ca obiect de interes estetic.

Aceste contribuții critice pot fi evaluate retrospectiv în două contexte de receptare diferite. După cum afirmă Anca Izabel Galliera, atitudinea artiștilor față de puterea comunistă și mecanismele ei poate fi considerată satirică. Totodată, ei par a reflecta critic asupra ideologiei capitaliste la care sunt expuși în noul regim expozițional din care fac parte, prin formatul lucrărilor care împrumută uneori trăsături ale culturii media[101]. Focalizându-se pe politicile reprezentării, *subREAL* au atacat stereotipurile mediatice care influențau construcția identității naționale și artistice. În acest sens, ei sunt printre puținii care au conceput arta prin intermediul unor categorii conceptuale împrumutate din noile media, precum cea de informație, pentru care lucrul cu arhiva presupune rearanjarea informației istorice fără a deține perspectiva unui observator privilegiat. În același timp, de vreme ce tacticile distanțării critice utilizate de *subREAL* au fost utilizate într-un mediu cultural internațional, s-au adresat unui public cosmopolit (după cum mărturisesc titlurile lucrărilor în limba engleză) și au rămas invizibile până de curând[102] publicului local, ele și-au diminuat din păcate drastic potențialul și efectele critice asupra scenei de artă românești.

---

99 O asemenea perspectivă asupra ideologiei îi este tributară lui Roland Barthes, pentru care ideologia presupune naturalizarea semnului cultural, prezentând conotația drept denotație. Vezi Roland Barthes, *Mitologii*, traducere de Maria Carpov, Iași, Editura Institutul European, 1997, pp. 235–246.

100 Vezi Anca Izabel Galliera, *Negotiating Artistic Identity through Satire:* Subreal *1989–1999* (2005), *Theses and Dissertations*, Paper 2884. Disponibil la: http://scholarcommons.usf.edu/etd/2884/, p. 67. Autoarea se referă la formatul *billboard*-urilor.

101 *Ibidem*.

102 Singura expoziție retrospectivă din spațiul românesc a fost organizată de MNAC în anul 2012 – *subREAL Retrospect*, curator Raluca Velisar.

Concluzii: după „veselii ani nouăzeci"[103]

Deși studiul de față nu și-a propus o evaluare sau o examinare exhaustivă din perspectiva prezentului a tendințelor de critică instituțională prezente în arta românească a anilor '90, se pot remarca câteva aspecte structurale privind motivațiile acestora și modul lor de operare. Mai întâi, am observat că discursul critic românesc a fost îndeosebi interesat de condiția precară a sistemului instituțional artistic, în condițiile unei crescânde delegitimări a structurilor moștenite, echivalând astfel normalitatea cu sistemul instituțional neoliberal fără a avea în vedere (cu puține excepții)[104] noile forme de dominație și control de ordin financiar, precum și ideologia auto-colonizantă pe care acestea o susțin. Cultura locală a fost percepută ca întârziată, marginală și lipsită de resurse economice, obstacole ce trebuiau înlăturate printr-o reformă instituțională. Exprimată la nivelul instituțiilor de artă progresiste (sau „alternative"), critica instituțională apare deopotrivă drept o reconstrucție a limbajului estetic dominant și drept o formă de luptă împotriva marginalizării culturale și sociale. Ea a manifestat dorința de a depăși contradicțiile unei societăți anomice, solicitând o politică culturală coerentă, însă fără a fi conștientă de consecințele omogenizante ale unei asemenea dorințe. În această privință, limbajul noilor media și cel al neo-avangardelor au părut a răspunde unei internaționalizări a lumii artei, aflată într-un proces de expansiune globală, dar și într-un proces de crescândă comercializare[105]. Un rol dominant l-a jucat CSAC, un model cultural care am sugerat că a fost adoptat și de alte structuri artistice independente și auto-organizate apărute la sfârșitul anilor '90. În privința caracterului emancipator al acestor instituții în raport cu producția artistică locală, am considerat că ele au avut un rol limitat în reconfigurarea sferei publice și spațiului social, însă efectele lor pozitive pot fi sesizate astăzi prin generarea unui tip de sensibilitate socială și de atitudine critică.

În al doilea rând, am observat faptul paradoxal că, atât la nivel strategic, cât și la nivel tactic, critica instituțională comportă un aspect *institutiv* și nu doar deconstructiv sau transgresiv, atât sub aspect economic, cât și sub raport estetic. Lectura acestora a identificat o serie de procedee tactice vizând chestionarea sistemului local de producție, mediere și receptare artistică, atât la nivelul formelor de producție, cât și la nivelul reprezentărilor culturale. Printre acestea se remarcă tacticile *auto-istoricizării* și *auto-instituționalizării*, *afirmării subversive*, *spectralizării* și *invizibilității*, precum și o practică de tip conceptual, orientată către industria serviciilor și noi forme de colaborare artistică. Forța critică a acestor practici disruptive rezidă în faptul că ele au încercat să chestioneze prejudecățile și sistemele de reprezentare, precum și formele de lucru care serveau la construirea unui anumit tip de subiectivitate artistică. În raport cu resursele imateriale ale capitalismului actual, aceste intervenții critice reconfigurează diverse poziții și figuri ale artistului ca „muncitor critic", înțeles ca producător de servicii (Dan Perjovschi, Teodor Graur), ca istoric de artă și arheolog cultural (*subREAL*) și ca producător de cunoaștere și educator (Lia Perjovschi). În multe dintre aceste situații, artistul devine un simplu nod într-o rețea colaborativă, utilizând resorturile auto-instituționalizării pentru a obține noi forme de vizibilitate în câmpul social și a deschide noi forme de comunicare (Cosmin Grădinaru *et al.*).

Nu în ultimul rând, putem considera că aceste tendințe critice sunt orientate către reconectarea artei cu societatea și sfera publică, transgresând granițele dintre autonomia artistică și responsabilitatea socială. În lumina accepțiunilor recente ale criticii instituționale drept critică a modurilor de organizare și de subiectivare[106], asemenea tendințe pot fi considerate încă actuale.

---

103 Termenul, împrumutat din conferința cu titlul *After the Happy Nineties. New Artistic Positionings*, organizată în 18–19 aprilie 2005 de Cosmin Costinaș, Attila Tordai-S. și Vasile Ernu la Goethe Institut din București, se referă la euforia eliberării de Cortina de Fier, precum și la retorica emancipatoare caracteristică anilor '90.

104 În chestionarul privind situația artei contemporane românești publicat în *Balkon*, singurul respondent atent și la consecințele negative ale pătrunderii pe scena de artă internațională este Atilla Tordai-S., pp. 34–35.

105 Pentru o asemenea diagnoză a politicii culturale a anilor '90 ca industrie culturală vezi Julian Stallabrass, *Art Incorporated*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

106 Vezi Gerald Raunig, Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming, p. 10.

Scurte biografii ale autorilor

Mădălina Brașoveanu este doctorandă în cadrul Facultății de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte, București. În perioada 2015–2016, membră în echipa proiectului „Pluralizarea sferei publice: expozițiile de artă în România în perioada 1968–1989", finanțat prin TINERE ECHIPE DE CERCETARE – PN-II-RU-TE-2014–4. Bursieră a Colegiului Noua Europă din București în cadrul Programului GE-NEC III pentru studiul artei din România în perioada 1945–2000. Expoziții curatoriate recent: *Mo(nu)ments*, expoziție Miklós Onucsan, Spațiul de artă contemporană MAGMA, Sfântu Gheorghe, noiembrie 2015; *Artiști sub supraveghere. Urme ale rețelei artistice Oradea – Târgu-Mureș – Sfântu Gheorghe în arhiva fostei Securități*, Galeria B5 Studio, Târgu-Mureș, octombrie 2015. Articole publicate: „Gânduri pentru o expoziție documentară: urme ale rețelei artistice Oradea – Târgu-Mureș – Sfântu Gheorghe în Arhiva fostei Securități", în *Caietele C.N.S.A.S.*, decembrie 2014. Articole în revistele: *Atelier Deschis*, *Arta*, *Perspective*, *A Várad*, *Secolul 21*.

Irina Cărăbaș este lector universitar la Departamentul de Istoria și Teoria Artei al Universității Naționale de Arte din București. A publicat numeroase studii despre avangarda românească, constructivism și realism socialist în reviste și volume colective, printre care *(Dis)continuities. Fragments of Romanian Modernity in the First Half of the 20th Century* (alături de Carmen Popescu și Ruxandra Demetrescu, București, 2010); „To Germany and Back Again. The Romanian Avant-Garde and its Forrunners" (*Centropa*, septembrie 2012), „A Precarious Collection of Portraits: the Socialist Realist Artist in the Visual Culture and the Literature of 1950s Romania" (*Bruckenthal Acta Musei*, X.2, 2015). A co-editat numărul special despre Futurism din *Studii și cercetări de istoria artei* (2009) și volumele *Di suo' maniera e di suo' aria. Eseuri în onoarea Ancăi Oroveanu* (București, 2012) și *After Brancusi* (București, 2014). A fost bursieră a programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Adriana Copaciu este din 2015 doctor în literatură comparată al Universității din Fribourg, Elveția, cu o teză intitulată *Les revues roumaines d'avant-garde au défi du réseau international*, dedicată evoluției publicațiilor românești de avangardă în deceniile '20–'40. A fost bursieră în programul GE-NEC III al Colegiului Noua Europă și membră a proiectului de cercetare *L'avant-garde européenne: entre nationalisme et internationalisme*, finanțat de Fondul Național de Cercetare din Elveția (2008–2011). A urmat cursurile Masteratului „Istoria Imaginilor – Istoria Ideilor" la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca și este licențiată în filologie a aceleiași instituții.

Călin Dan este un artist vizual cu studii de istoria și teoria artei. A ajuns la recunoaștere internațională ca membru al grupului *subREAL* și ca autor al proiectului pe termen lung *Arhitectura Emoțională*. După 1989 a condus diverse organizații culturale și media. În prezent este directorul Muzeului Național de Artă Contemporană – MNAC București. A fost Senior Fellow în programul GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Mirela Duculescu este istoric de artă, cu activitate de cercetare în istoria arhitecturii și a designului, masterat în istoria artelor, designului și culturii vizuale la Universitatea Alberta/Canada (2008) cu tema designului democratic în perioada Războiului Rece, doctor în istoria designului românesc la Universitatea Națională de Arte din București (2014). S-a implicat ca inițiator, autor de concept și organizator al evenimentului Street Delivery București. Vice-comisarul Pavilionului României la Bienala de Arhitectură de la Veneția 2008, lector asociat în istoria și teoria designului la Universitatea Națională de Arte și Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu" din București, director executiv al Editurii Simetria (2010–2016), în prezent coordonator de programe în cadrul Fundației Pro Patrimonio România. Autor al monografiei de arhitectură *George Matei Cantacuzino (1899–1960). Arhitectura ca temă a gândirii/Architecture as a Subject of Thought* (Simetria 2010), co-autor și concept editorial pentru publicația *Cui i-e frică de cartierul Matache? Principii de regenerare urbană pentru zona Matache – Gara de Nord din București* (ProPatrimonio 2012/Premiul pentru carte, Bienala Națională de Arhitectură, București 2012). *Alumna* programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Simona Dumitriu a făcut parte din colectivele de artiști care au coordonat spațiul *Platforma* din București (2011–2015). A predat cursuri de fotografie contemporană între 2009–2013 la Universitatea Națională de Arte din București (Departamentul de Fotografie și Imagine Dinamică). A fost bursieră a programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă. Acum este curatoare și artistă independentă și scrie pentru reviste de artă din România (*Arta*, *IDEA artă + societate*). Alături de partenera sa, Ramona Dima, formează din 2014 duo-ul artistic *Simona&Ramona* și duo-ul *drag king Claude&Dersch*. Împreună, scriu și realizează *performance*-uri bazate pe text.
web: www.platformaspace.wordpress.com, www.simonaramona.wordpress.com, www.poetrybody.wordpress.com

Celia Ghyka, conferențiar dr. arh., predă cursuri și seminarii de teoria arhitecturii la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", București. Cercetările și interesele ei se referă la spațiul public, monument, memorie, artă și psihanaliză, artă contemporană și arhitectură, orașul post-socialist, violență spațială, societate civilă – teme pe care le-a abordat în articole și publicații academice internaționale și din România, precum și în calitate de lector invitat/conferențiar pentru cursuri post-universitare și conferințe la École Nationale d'Architecture de Paris la Villette & Université de Paris VIII, Université de Luxembourg, Center for Urban History (Leicester, UK), TU Viena, Universitatea Humboldt, Berlin. Bursieră a programului GE-NEC III, bursieră post-doc a Academiei Române (2014–2015). Membră în *Curatorium București 2021* (2016); membră a unor comisii de evaluare de proiecte culturale (OAR – 2015/2016); membră în Comisia Națională pentru Monumente de For Public (2013–prezent); membră a Consiliului Director al Asociației pentru Tranziția Urbană (www.atu.org.ro); membră în Senatul UAUIM.

Bogdan Iacob este istoric și critic de artă, absolvent al Facultății de Istorie și Filosofie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Este conferențiar universitar în cadrul Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca (din 2014) și coordonează, în calitate de director de departament, activitatea Departamentului de Discipline Teoretice al acesteia (din 2012). Domeniile sale de interes științific includ statutul contemporan al criticii de artă și abordări socio-culturale ale practicilor artistice contemporane. Autor al volumelor *Offline. Texte critice* (2010) și *De la patos la cinism. Imaginea istoriei în arta modernă și contemporană* (2013), precum și a mai multor studii științifice publicate în reviste și volume colective de specialitate, Bogdan Iacob este *alumnus* al programului GE-NEC III, organizat de Colegiul Noua Europă din București.

Iosif Király este artist și arhitect care trăiește în București. După 1989 a participat în numeroase expoziții și evenimente artistice naționale și internaționale, atât individual, cât și în diverse proiecte colaborative, dintre care cel mai cunoscut este grupul *subREAL*. A beneficiat de burse și rezidențe artistice, a participat la programe culturale și documentare și a coordonat asemenea programe. Este unul dintre membrii fondatori (în 1995) al Departamentului de Fotografie și Imagine Dinamică din cadrul Universității Naționale de Arte din București și este profesor la acest departament. A fost Senior Fellow în programul GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Cristian Nae este critic de artă și curator. Este conferențiar universitar la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași. Este membru AICA, CAA si EUROSA. Este beneficiarul unor granturi de cercetare finanțate de Erste Stiftung, Colegiul Noua Europă și UEFISCDI. Este autorul unor studii asupra artei românești

contemporane, esteticii și fenomenului expozițional publicate în volume colective precum *subREAL*, *Curating Eastern Europe and Beyond* și al unor studii publicate în reviste internaționale. Ultima sa carte este *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane* (Polirom, Iași, 2015). A fost bursier al programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Olivia Nițiș este curatoare independentă. A organizat numeroase proiecte naționale și internaționale, precum *Perspective 2008*, Galeria Anaid, București, 2008, *Statement: I Advocate Feminism*, Galeria ArtPoint, KulturKontakt, Viena, *Poeticile Politicului*, Galeria Propaganda, Varșovia, 2012, *Fete Bune. Memorie, Dorință, Putere* (împreună cu Bojana Pejić), Muzeul Național de Artă Contemporană din București, 2013, *Circumstanțe favorabile selecției naturale*, Victoria Art Center în cadrul IEEB6, 2014–2015, *Istorii MonuMentale*, Gabroveni ARCUB 2016. Este doctor în arte vizuale și autoarea volumului *Istorii marginale ale artei feministe*, București, Editura Vellant, 2014. Este cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu", vice-președinta Asociației Experimental Project, organizatoare a Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală, membră AICA din 2009 și a platformei *The Feminist Art Project*, Rutgers University, New Jersey, din 2008. Este cadru didactic asociat al Facultății de Istorie, Universitatea București. A fost bursieră a programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Adriana Oprea este critic de artă, doctorandă în istoria artei la Universitatea Națională de Arte din București, cu o temă de cercetare despre discursul criticii de artă din România ultimei perioade a regimului comunist. A fost bursieră în programul GE-NEC III al Colegiului Noua Europă. Din 2006, lucrează la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, în calitate de cercetător arhivist (2006–2015) și, mai recent, curator și coordonator de expoziții. Este membră AICA și colaborator permanent al revistei *Arta*.

Anca Oroveanu este profesor de istoria și teoria artei la Universitatea Națională de Arte din București și Coordonator științific al Colegiului Noua Europă din București, un institut independent de studii avansate în științele umaniste și sociale. În această calitate a coordonat un program sprijinit de Fundația Getty (Programul de burse GE-NEC), a cărui ultimă ediție s-a focalizat pe studiul artei românești în intervalul 1945–2000. Burse și granturi internaționale: Getty Fellowship, Senior Fellowship la Collegium Budapest, stagii de cercetare la Paris ca invitată a Fondation Maison des Sciences de l'Homme și Institut National d'Histoire de l'Art, Visiting Fellow la Remarque Institute, New York University, Mellon Fellow și apoi short-term Senior Fellow la Wissenschaftskolleg zu Berlin. Între cărțile publicate: *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, 2000, *Rememorare și uitare. Scrieri de istorie a artei*, 2004, mai multe volume editate și co-editate, numeroase studii în reviste de specialitate și traduceri.

Veda Popovici lucrează ca artistă politică, teoreticiană angajată și activistă locală. Interesele sale includ reprezentări identitare în artă, genealogii intelectuale ale puterii, istorii coloniale (și) patriarhale și in/ofensivitatea politică a artei. Lucrări recente variază de la acțiuni colective (cu colectivul *Bezna* și *Candidatura la Președinție*) și crearea de situații publice pentru articulări comunitare (*Ceilalți Noi* și *Roz, Mov și Restul*) la inaugurarea unui *Monument al Migrantului* și performarea video a istoriei artei printr-o perspectivă feministă. Munca sa se bazează pe intervenții situaționale, resurse performative și corporale și abordări feministe decoloniale. În prezent, își finalizează teza de doctorat despre naționalism în arta din România anilor '80 și predă un curs despre decolonialitate în arta și cultura din contextul românesc, ambele la Universitatea Națională de Arte din București. A fost bursieră a programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Magda Predescu lucrează în cadrul Departamentului Dezvoltare al Muzeului Național de Artă Contemporană din București, Secția Documentare și Memorie digitală. Este membră AICA. A publicat în revistele *Arta*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *IDEA artă + societate*. A prezentat comunicări în cadrul colocviilor „Texts and statements by artists from North Africa, Middle East and Eastern Europe during the Cold War", IISMM/EHESS, Paris; „Socialist design: art and technology in Eastern Europe", UNArte; „Arhiva Vie – În jurul donației istoricului de artă Barbu Brezianu (1909–2008)", Institutul de Istoria Artei „George Oprescu". A fost bursieră a programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Magda Radu este curator și istoric de artă stabilit la București. Împreună cu Alexandra Croitoru coordonează programul curatorial *Salonul de proiecte*, care s-a desfășurat între 2011 și 2015 la MNAC Anexa. A editat sau co-editat mai multe cataloage de expoziții și cărți, printre care: *subREAL* (2015), *Dear Money* (2014) și *André Cadere/Andrei Cădere* (2011). În 2013 a fost curator al expoziției *Geta Brătescu: The Artist's Studios* la Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). În ultimii ani a fost curator al unor expoziții organizate la Spinnerei, Leipzig și Photo España, Madrid. Este colaborator la Universitatea Națională de Arte din București, unde predă un curs ce analizează arta românească în context est-european, precum și un curs axat pe studii curatoriale. A fost bursieră a programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă.

Mara Rațiu este doctor în filosofie (2011) și conferențiar universitar (2014) în cadrul Departamentului de Discipline Teoretice al Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca. Ariile sale de interes sunt estetica filosofică, teoriile artei și sociologia artei cu focus pe analiza practicilor, organizațiilor și instituțiilor artistice contemporane. Autoare a volumului *Arta ca activitate socială. Avatarurile discursului filosofic asupra artei contemporane* (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011) și a unor studii publicate în reviste de specialitate și volume colective, coordonatoare a volumului *Discursuri asupra artei* (Cluj-Napoca, Eikon, 2014), Mara Rațiu este *alumna* a programului GE-NEC III din cadrul Colegiului Noua Europă din București și fostă bursieră a programului Rave-Stipendium din cadrul IFA Stuttgart (2003).

Irina Tulbure este arhitect, lector în cadrul Departamentului de Istoria și Teoria Arhitecturii și Conservarea Patrimoniului al Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu" din București. Masterat în Conservarea Monumentelor Istorice și doctorat în arhitectură cu teza *Arhitectură și urbanism în România anilor 1944–1960: Constrângere și experiment* (în curs de publicare). Membră în asociația pentru Arheologie Industrială și în colegiul de redacție al revistei *Urbanismul*; colaborator al Uniunii Arhitecților din România pentru Arhiva Fotografică. Este *alumna* a programului GE-NEC III din cadrul Colegiului Noua Europă din București

Referințe bibliografice*

Arhive și fonduri de documente deținute de instituții

Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității [CNSAS] – Fond Informativ

Arhivele Naționale Istorice Centrale [ANIC]
- Fond Ministerul Artelor și Informațiilor, 1948–1950
- Fond CC al PCR, Secția Economică
- Fond CC al PCR, Secția de Propagandă și Agitație
- Fond CC al PMR
- Fond Uniunea Artiștilor Plastici [UAP]

Arhivele Naționale Bihor, Fondul Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor

Open Society Archives, Budapesta – Radio Free Europe Romania Situation Reports [RSR]

Arhiva fotografică a Institutului de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, București

Arhiva Barbu Brezianu din cadrul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române

Arhiva Muzeului Național de Artă al României

Arhiva Universității Naționale de Arte București [UNArte]; Diateca UNArte; Facultatea de Arte Decorative/FAD, Secția Forme Industriale/Design

Arhiva de documente a Uniunii Arhitecților din România

Arhiva Paul Neagu, Tate Modern, Londra; Arhiva Paul Neagu Estate, Londra

Arhiva digitală Richard Demarco, The Demarco European Art Foundation

Fondul de documentare al Muzeului Național de Artă Contemporană al României [MNAC]

Fondul de documentare al Centrului Internațional de Artă Contemporană (CIAC)

Fondul André Breton, Fondul Victor Brauner – Bibliothèque Kandinsky, Centrul Pompidou, Paris

Fondul André Breton – Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris

Arhive și fonduri documentare personale

Judit Angel, Pálma Baász, Matei Bejenaru, Ștefan Bortnowski, Vlad Bortnowski, Călin Dan, Dinu Dumbrăvician, Károly Ferenczi, Constantin Flondor, Alexandru Ghilduș, Ion Grigorescu, Emil Huștiu, Elekes Károly, Iosif Király, Marcel Klamer, Károly Kovács, György Jovián, Mădălina Lascu, Alexandru Manu, Wanda Mihuleac, Miklós Onucsan și Galeria Plan B, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Marcel Puțureanu, Decebal Scriba, László Ujvárossy, Anca Vasiliu

Cărți, studii în volume colective, cataloage/contribuții în cataloage

Adamowicz, Elza, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, L'Âge d'Homme, Paris, 2004.

Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2003. [Ed. rom.: *Minima Moralia*, traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Art, 2007].

Agamben, Giorgio, *What Is an Apparatus and other Essays*, Stanford University Press, Stanford, 2009.

Alberro, Alexander și Blake Stimson (ed.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists's Writings*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009.

Althusser, Louis, „Ideology and Ideological State Apparatuses. Notes Towards an Investigation", în Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, London, New York, Verso, 1994.

András, Edit, „Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art", în Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (ed.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge MA, The MIT Press, 2006.

Idem (ed.), *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest, Ludwig Museum of Contemporary Art, 2009.

Andrei, Ștefan, *Noul oraș*, București, ESPLA, 1952.

Angel, Judit „Art Unlimited SRL", în Judit Angel și Sándor Bartha (ed.), *Art Unlimited SRL*, Muzeul de Artă Arad, 1994.

Idem, „complexul muzeal", în *complexul muzeal*, Muzeul de Artă Arad, 1997.

Idem, „Public and Context. Two Case Studies", în Matei Bejenaru (ed.), *Revizitând Expoziția/Revisiting the Show*, Suceava, Editura Mușatinii, 2003.

Idem, *When History Comes Knocking. Romanian Art from the 80s and 90s in Close-up*, 2010–2011, catalog, Plan B, Berlin, 2010.

Antohi, Sorin, Balázs Trencsényi, Péter Apor (ed.), *Narratives Unbound: Historical studies in post-communist Eastern Europe*, Budapesta, Central European University Press, 2007.

Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 [ed. rom.: *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș, Gabriel Chindea, Cluj, Idea Design & Print, 2007].

Argan, Giulio Carlo, *Walter Gropius și Bauhaus-ul*, traducere de Sanda Șora, București, Editura Meridiane, 1976.

Arns, Inke și Sylvia Sasse, „Subversive Affirmation. On Mimessis as Strategy of Resistance", în IRWIN (ed.), *East Art Map*, London, Afterall Books, 2006.

Baász, Imre, „Recomandație", în *Medium. Tineri artiști plastici din România/Fiatal Romániai Képzömüvészek*, catalog, Muzeul Județean Covasna – Galeria de Artă, 1981.

Babeți, Coriolan, *Atelierul de arte Timișoara*, Timișoara, Editura Triade, 2009.

Babias, Marius și Sabine Hentzsch (ed.), *Lia Perjovschi. Contemporary Art Archive/ Center for Art Analysis 1985–2007*, Cluj și Köln, Idea Design & Print, Walther König, 2007.

Badovinac, Zdenka (ed.), *Body and the East*, Museum of Modern Art, Ljubljana, 1998.

Badovinac, Zdenka, Peter Weibel (ed.), *2000+ Arteast Collection: The Art of Eastern Europe. A Selection of Works from the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, catalog, Orangerie Congress, Innsbruck, Viena, Folio Verlag, 2001.

Badovinac, Zdenka (ed.), *Interrupted Histories: ArtEast Exhibitions*, catalog, Moderna Galerija – Muzeul de Artă Modernă, Ljubljana, 2006.

Bal, Gulsen (ed.), *What is Possible in the Political Potentiality*, Viena, Divus, 2010.

Balaci, Ruxandra și Horia Bernea (ed.), *Horia Bernea*, catalog, București, Muzeul Național de Artă al României, Departamentul de Artă Contemporană, 1997.

Baladrán, Zbyne˘k și Vit Havránek (ed.), *The Atlas of Transformation*, tranzit.cz and JRP/Ringier, Prague and Zurich, 2010.

Banuș, Maria, *București, oraș iubit*, București, Editura Tineretului a CC al UTM, 1953.

Barrile, Paolo, *Storia di Messagio Terra*, Perego, Milano, 1983.

Barthes, Roland, *S/Z*, traducere de Richard Miller, London, Blackwell, 1974.

Idem, *Image Music Text*, traducere de Stephen Heath, Fontana Press, 1977.

Idem, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980 [Ed. rom. *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleșniță, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2009].

Idem, *Mitologii*, traducere de Maria Carpov, Iași, Editura Institutul European, 1997.

Basualdo, Carlos și Erica F. Battle (ed.), *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 2012.

Baudin, Antoine, *Les arts plastiques et leurs institutions*, Berna, Peter Lang, 1997.

Becker, H.S, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles,1982.

Bejenaru, Matei (ed.), *Periferic 50 – International Biennial of Contemporary Art*, catalog, Suceava, Mușatinii, 2001.

Idem (ed.), *Revizitând Expoziția/Revisiting the Show*, Suceava, Editura Mușatinii, 2003.

Beke, László, „Conceptual Tendencies in Eastern European Art", în *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s*, catalog, New York, Queens Museum of Art, 1999.

Belting, Hans, *Art History after Modernism*, traducere de Caroline Saltzwedel și Mitch Cohen, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj, Idea Design & Print, 2002.

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londra, Routledge, 1995.

Bernea, Horia, „Avantaje spirituale ale unui artist din est", în Ruxandra Balaci, Horia Bernea (ed.), *Horia Bernea*, catalog, București, Muzeul Național de Artă al României, Departamentul de Artă Contemporană, 1997.

Bitter, Stephen V., *The Many Lives of Khrushchev's Thaw. Experience and Memory in Moscow's Arbat*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2008.

Blaga, Lucian, „Elogiu satului românesc", în *Izvoade – eseuri, conferințe, articole*, București, Editura Minerva, 1972.

Boia, Lucian (ed.), *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998.

Bois, Yve-Alain, *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1986.

Bosomitu, Ștefan, „Planificare – implementare – control. Apariția și dezvoltarea aparatului de propagandă în România", în *Structuri de partid și de stat în timpul regimului comunist. Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. III, Iași, Polirom, 2008.

Bourriaud, Nicolas, *Estetica relațională. Postproducție*, traducere de Cristian Nae, Cluj, Idea Design & Print, 2007.

Bowlt, John E. (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, New York, London, Thames & Hudson, 1976.

Boyer, Christine, *The City of Collective Memory*, Cambridge MA, The MIT Press, 1994.

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

Brătescu, Geta, *De la Veneția la Veneția*, București, Editura Meridiane, 1970.

Breslașu, Marcel, „Cuvânt înainte", în *Grupul plastic „Flacăra" al pictorilor și sculptorilor din USASZ*, 11–25.04.1948, București, Sălile Fundației Dalles.

Breton, André, Marcel Duchamp (ed.), *Le Surréalisme en 1947. Exposition Internationale du Surréalisme*, catalog, Paris, Galerie Maeght, 1947.

Brossat, Alain, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurek, *À l'Est, la mémoire retrouvée*, Paris, Editions La Découverte, 1990.

Brunkhorst, Hauke, Gerd Grözinger (ed.), *The Study of Europe*, Baden-Baden, Nomos, 2010.

Brüderlin, Markus și Ulrike Groos (ed.), *Rudolf Steiner and Contemporary Art*, Kunstmuseum Wolfsburg și Kunstmuseum Stuttgart, DuMont, 2010.

Buchloh H. D., Benjamin, „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", în Brian Wallis, Marcia Tucker (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, Boston, The New Museum of Contemporary Art, 1984.

Budeancă, Cosmin și Radu Olteanu (ed.), *Destine individuale și colective în comunism*, Iași, Polirom, 2013.

Buden, Boris, „În ghetele comunismului. Despre critica discursului postcomunist", în Adrian T. Sîrbu, Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2009.

Idem, „The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An introduction on Critique as Countercultural Translation", în Gulsen Bal (ed.), *What is Possible in the Political Potentiality*, Viena, Divus, 2010

Idem, *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, traducere de Maria Magdalena Anghelescu, Cluj, Editura Tact, 2012.

Bunce, Valerie, *Subversive Institutions. The Design and Collapse of Socialism and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Burke, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001.

Idem (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 2001.

Busuioceanu, Alexandru, „Arta românească modernă" [1933], în *Scrieri despre artă*, București, 1980.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

Casey, Edward S., „Public Memory in Place and Time", în Kendall Phillips (ed.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 2004.

Călinescu, George, *Scrinul negru*, București, ESPLA, 1960.

Călinescu, George, *Kiev, Moscova, Leningrad*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1949.

* Am inclus aici numai referințele (și resursele de documentare) menționate explicit în textele autorilor/autoarelor.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, București, Editura Univers, 1995.

Cărăbaș, Irina, „Umbra obiectului. Modernitate și decorație în arta românească”, în Carmen Popescu (ed.), *(Dis)continuități. Fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului 20-lea*, București, Editura Simetria.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999.

Cătănuș, Dan, Vasile Buga (coord.), *Lagărul comunist sub impactul destalinizării*, București, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, Editura Academiei Române, 2006.

Cârneci, Magda, *Arta anilor '80. Texte despre Postmodernism*, București, Editura Litera, 1996.

Idem, *Art of the '80s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Pitești, Paralela 45, 1999.

Idem, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000; *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010*, Iași, Polirom, 2013

Ceaușescu, Nicolae, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, București, Ed. Politică, 1971.

Ceaușescu, Nicolae, *Arta și literatura*, București, Editura Politică, 1984.

Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, traducere de Steven Rendall, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988.

Idem, *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*, 1998, *L'Invention du quotidien: 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1999.

Chatterjee, Partha, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, London, Zed Books, 1986.

Chikán, Bálint (ed.), *Baász Imre*, Budapesta, 1994.

Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, București, Curtea Veche, 2005.

Clair, Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.

Connerton, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Constantin, Paul, „Industrial design-ul în societatea socialistă”, în *Industrial Design*, București, Meridiane, 1973.

Constantin, Paul, *Dicționar universal al arhitecților*, București, Editura Științifică și Tehnică, 1986.

Copilaș, Emanuel, *Națiunea socialistă. Politica identității în epoca de aur*, Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, Iași, Polirom, 2015.

Cosgrove, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croon Helm, 1984.

Cosma, Gheorghe, *Pictura istorică românească*, București, Meridiane, 1986.

Coulter-Smith, Graham și Imants Tillers, *The Postmodern Art of Imants Tillers: Appropriation en Abyme, 1971–2000*, Southampton, Fine Art Research Centre, Southampton Institute, 2002.

Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1994.

Crețu, Iulian, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MA, The MIT Press, 1993.

Cullerne Bown, Matthew, *Socialist Realist Painting*, New Haven, Yale University Press, 1998.

Czepczyinski, Marius, „Representations and images of the 'Recent History'”, în Kiril Stanilov (ed.), *The Post-Socialist City: Urban Form and Space Transformations in Central and Eastern Europe After Socialism*, Dordrecht, Springer, 2010.

Dan, Călin (ed.), *Ex Oriente Lux*, catalog, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1994.

Idem (ed.), *01010101…*, catalog, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1994.

Idem, „Glorie celui fără nume”, în Mihai Drișcu, *Carnet de critic*, București, ARTa, 1993.

Deletant, Dennis, *Romania under the Communist Rule*, București, Fundația Academică Civică, 1998.

Demetrescu, Ruxandra, *Artă și cunoaștere. Teoria purei vizualități în contextul artistic al modernității*, București, Editura Fundației PRO, 2005.

Denize, Eugen, Cezar Mâță, *România comunistă. Statul și propaganda 1948–1953*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2005.

Denize, Eugen, *Propaganda comunistă în România (1948–1953)*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2009.

Derrida, Jacques, *Specters of Marx*, traducere de Peggy Kamuf, Routledge, New York, 1994.

Diaconescu, Ioana, *Scriitori în arhivele CNSAS*, București, Fundația Academia Civică, 2012.

Doicescu, Octav, „Spiritul arhitecturii Bucureștilor”, în *Către o arhitectură a Bucureștilor*, București, Editura ziarului Tribuna edilitară [1934].

Duculescu, Mirela, „Mapping the Narrative of Romanian Design”, în catalogul expoziției *Common Roots. Design Map of Central Europe*, Holon Design Museum, Israel, 15 noiembrie 2012–2 martie 2013.

Elkins, James, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Elkins James, Michael Newman (ed.), *The State of Art Criticism*, New York and London, Routledge, 2007.

Erjavec, Aleš (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2003.

Ernu, Vasile, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, Ovidiu Țichindeleanu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, București și Chișinău, Cartier, 2008.

Eșanu, Octavian, „The Transition of the Soros Centers to Contemporary Art: the Managed Avant-garde” în catalogul proiectului *Speaking of a Gap Can Cause Doubles*, produs de Center for Communication and Context Kiev (CCCK) pentru Bienala *Periferic 8 – Art as a Gift*, Iași 2008, disponibil la: http://www.ccc-k.net/.

Ettinger, Bracha, *The Matrixial Gaze*, Leeds University, Feminist Arts and Histories Network, 1995.

Fijalkowski, Krysztof, „Gherasim Luca: ,le désir desiré'”, în Monique Yaari (dir.), *« Infra-noir », un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*, Berna, Peter Lang, 2014.

Flondor Palade, Andreea, *O nouă viziune în învățământul de artă românesc. Liceul de arte plastice din Timișoara (1960–1980)*, disertație doctorală la Universitatea de Vest din Timișoara, 2010.

Florea, Vasile, *Arta românească modernă și contemporană* (vol. II), București, Meridiane, 1982.

Foster, Hal, *The Art-Architecture Complex*, New York/London, Verso Books, 2011.

Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, traducere și note de Bogdan Ghiu, prefață de Sorin Antohi, București, Humanitas, 1997.

Idem, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cluj, Idea Design & Print, 2004.

Frunzetti, Ion, *Pictura românească contemporană*, București, Meridiane, 1974.

Galliera, Anca Izabel, *Negotiating Artistic Identity through Satire:* subREAL *1989–1999* (2005), *Theses and Dissertations*, Paper 2884. Disponibil la: http://scholarcommons.usf.edu/etd/2884/.

Geertz, Clifford, „Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”, în *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973.

Georgescu, Vlad, *Politică și istorie: cazul comuniștilor români 1944–1977*, München, Editura Jon Dumitru, 1981.

Ghérasim Luca: Dessins et cubomanies, catalog, Marseille, Centre international de poésie, Le Cahier du refuge 12, 28 iunie–31 august 1991.

Ginzburg, Carlo, „Microhistory. Two or Three Things That I Know about It”, în Robert M. Burns (ed.), *Historiography. Critical Concepts in Historical Studies*, vol. IV, Culture, London and New York, Routledge, 2006.

Idem, *Clues, Myths, and the Historical Method*, traducere de John și Ann C. Tedeschi, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1990.

Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Cartea Românească, 2011.

Golomstock, Igor, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, New York, Icon Editions, 1990.

Golomstock, Igor, „Problems in the Study of Stalinist Culture”, în Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, London, Macmillan, 1990.

Gooding, Mel, interviu cu Paul Neagu, *National Life Stories: Artists' Lives*, C466/27, British Library Archive. Disponibil la: http://sounds.bl.uk/related-content/TRANSCRIPTS/021T-C0466X0027XX-ZZZZA0.pdf.

Gorki, Maxim, [Cuvânt de încheiere la primul Congres Unional al Scriitorilor Sovietici, 1 septembrie 1934], în *Gorki despre literatură. Articole de critică literară*, București, Cartea Rusă, 1956.

Grele, Ronald J. „Movement without Aim. Methodological and Theoretical Problems in Oral History”, în Robert Perks și Alistair Thomson (ed.), *The Oral History Reader*, London, New York, Routledge, 2003.

Groh, Klaus, *Aktuelle Kunst in Osteuropa: Jugoslawien. Polen. Rumänien. Sowjetunion. Tschechoslowakei. Ungarn*, Köln, DuMont Aktuell, 1972.

Groys, Boris, *Staline œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [Ed. rom.: *Stalin – Opera de artă totală*, traducere de George State, Eugenia Bojoga, Cluj, Idea Design & Print, 2007].

Idem, *Art and Power*, Cambridge MA, The MIT Press, 2008.

Guldberg, Jørn, „Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period”, în Hans Günther (ed.), *The Culture of Stalin Period*, London, Macmillan, 1990.

Gussi, Alexandru, *La Roumanie face à son passé communiste. Mémoires et cultures politiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Guță, Adrian, *Texte despre generația '80*, Pitești, Paralela 45, 2001.

Idem, *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Paralela 45, 2008.

Idem, *„Riders on the Storm' – Performance Art* în România între 1986 și 1996”, în Alexandra Titu, Magda Cârneci, Irina Cios (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, catalog, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997.

Günther, Hans, „Der Feind in den totalitären Kultur”, în Gabriele Gorzka (ed.), *Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre*, Bremen, Tremmen, 1994.

Habermas, Jürgen, *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*, traducere de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, București, Editura All, 2000.

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.

Idem, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997.

Hall, Stuart, Sarat Maharaj, *Annotations 6: Modernity and Difference*, London, Institute of International Visual Arts, 2001.

Harris, Jonathan, *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004.

Harrison, Charles, *Conceptual Art and Painting*, Cambridge MA, The MIT Press, 2001.

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Ierunca, Virgil, „Roumanie”, în Adam Biro, René Passeron (ed.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre, 1982.

Idem, *Dimpotrivă (Au Contraire)*, București, Humanitas, 1994.

Ilk, Michael, *Maxy. Der Integrale Künstler*, Berlin, 2003.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Stalinizarea României. Republica Populară Română 1948–1950: transformări instituționale*, București, Editura All, 2005.

Ionescu, Radu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România*, București, Editura Uniunii Artiștilor Plastici, 2003.

Jackson, J. B., "The World Itself", în *Discovering Vernacular Landscape*, New Haven, Connecticut, Yale University Press.

Jones, Christopher, *Design. Metode și aplicații*, traducere de ing. Margareta Dan și arh. Virgil Salvanu, București, Editura Tehnică, 1975.

Jones, Polly (ed.), *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khruschev Era*, London, Routledge, 2006.

Karnoouh, Claude, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală 1973–2007*, traducere de Teodora Dumitru, Cluj, Idea Design & Print, 2011.

Kemp, Martin, „Leonardo-Beuys: The Notebook as Experimental Field”, în Lynne Cooke și Karen Kelly (ed.), *Joseph Beuys: Drawings After the Codices Madrid of Leonardo Vinci*, catalog, Dia Center for the Arts, New York, Düsseldorf, Richter Verlag, 1998.

Kessler, Erwin, *ceARTă*, București, Nemira, 1997.

Idem, *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București, Vellant, 2013.

Idem, „On *Propagarde*: The Late Period of the Romanian Artist M. H. Maxy”, în Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (ed.), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budapesta, Central University Press, 2016.

Király, Iosif, Raluca Oancea Nestor, Raluca Paraschiv Ionescu (ed.), *RO_Archive – O arhivă a României în tranziție/An Archive of Romania in Times of Transition*, București, Editura UNArte, Editura Vellant, 2015.

Koselleck, Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, traducere de Alexandre Escudier în colaborare cu Diane Meur *et alii*, Paris, Seuil, 1997.

Kugler, Walter, „A Different World: The Blackboard Drawings of Rudolf Steiner”, în Allison Holland (ed.), *Joseph Beuys and Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition*, catalog, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007.

Kürti, Emese (ed.), *Bucharest – Budapest Bridge. Contemporary Romanian and Hungarian Arts in Gábor Hunya's Collection*, Budapest, Vince Kiádo, 2009.

Kwon, Miwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA, The MIT Press, 2004,

Lascu, Mădălina, „Postfață”, în *Epistolar avangardist*, București, Editura Tractus Arte, 2012.

Lefort, Claude, *Essais sur le politique: XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 2001.

Le Goff, Jacques, Pierre Nora (ed.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

Levi, Giovanni, „On Microhistory”, în Peter Burke, *New Perspectives on Historical Writing*.

Liiceanu, Gabriel, *Jurnalul de la Păltiniș*, București, Cartea Românească, 1983.

Lippard, Lucy R., *Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973.

Lovinescu, Monica, *Seismograme. Unde scurte*, vol. II, Humanitas, București, 1993.

Luca Gherasim, *Un loup à travers une loupe*, Paris, José Corti, 1998.

Lukić, Jasmina, Joanna Regulska, Darja Zaviršek, (ed.), *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe*, Aldershot, Ashgate Publishing Ld., 2006.

Lungu, Dan, „Local Player-Global Player: Resources and Strategies”, în Matei Bejenaru (ed.), *Periferic 5 – International Biennial of Contemporary Art*, catalogul festivalului, Suceava, Mușatinii, 2001.

Macel, Christine și Nataša Petrešin-Bachelez (ed.), *Les Promesses du passé*, catalog, Centre Georges Pompidou, JRP/Ringier, Paris, 2010.

Machnicka, Zofia (ed.), *DADA EAST? Romanian Contexts of Dadaism*, Varșovia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2008.

Manea, Norman, *Despre clovni: dictatorul și artistul*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997.

Mașek, Victor Ernst, *Designul și calitatea vieții*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

McDermott, Robert A., „Rudolf Steiner and Anthroposophy”, în *Modern Esoteric Spirituality*, New York, The Crossroad Publishing Company.

McEvilley, Thomas, *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting in the Postmodern Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Menger, Pierre-Michel, „Présentation”, în Howard S. Becker (ed.), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988/2006.

Merewether, Charles (ed.), *The Archive*, London and Cambridge MA, Whitechapel and The MIT Press, 2006.

Messias Carbonell, Bettina (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Malden and Oxford, Blackwell, 2004.

Mignolo, Walter D., *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.

Mihalache, Marin, *Epopeea independenței*, catalog, București, Meridiane, 1977.

Mihăilescu, Radu, *Farmecul discret al arhitecturii*, București, Editura Fundației Arhitext Design, 2006.

Mihuleac, Wanda, catalog, Muzeul de Artă al RSR, 1988.

Milevska, Suzana, „The Internalisation of the Discourse of Institutional Critique and its Unhappy Consequences”, în *Transversal: The Post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique*, European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008. Disponibil la: http://eipcp.net/transversal/0208/milevska/en.

Millet, Catherine, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006.

Mocnik, R., „Will the East's Past Be the West's Future?”, în *Frontières Invisibles/Invisible Borders*, Oostkamp, Stichting Kunst Boek, 2009.

Morando, Camille, Sylvie Patry (ed.), *Victor Brauner: écrits et correspondances (1938–1948)*, Paris, Centre Pompidou, 2005.

Morris, Catherine și Vincent Bonin (ed.), *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, catalog, Brooklyn Museum, Cambridge MA, The MIT Press, 2012.

Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris (1992), 1997.

Idem, *Le marché de l'art: Mondialisation et novelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003.

Möntmann, Nina (ed.), *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London, Black Dog Publishing, 2006.

Mumford, Lewis, *The Culture of Cities*, Boston, Mariner Books, [1938] 1970.

Neagu, Paul, „Acum 25 de ani”, în Ileana Pintilie (ed.), *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60–'70*, catalog, Timișoara, Muzeul de Artă, 1991.

Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993.

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Seuil, 1984.

North, Douglas C., *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Novicov, Ramona, *Atelier 35. Experiment Oradea-Cluj*, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007.

Oprea, Petre, *M.H. Maxy*, București, Meridiane, 1974.

Oprescu, George, *L'Art roumain*, Malmö, John Kroon, 1935.

Idem, *Considerații asupra artei moderne*, București, Meridiane, 1966.

Oroveanu, Anca, *Rememorare și uitare. Scrieri de istorie a artei*, București, Humanitas, 2005.

Özkırımlı, Umut, *Theories of Nationalism. A Critical Introduction*, ediția a doua, London, Palgrave Macmillan, 2010.

Pacepa, Ion Mihai, *Orizonturi Roșii*, București, Humanitas, [1987] 2010.

Pană, Sașa (ed.), *Antologia literaturii românești de avangardă*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Idem, *Prezentări*, București, Editura Tractus Arte, 2012.

Paperny, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Paraschiv, Christian, *Negrul este culoarea limbajului*, catalog, București, Muzeul Național de Artă Contemporană, 2007.

Patrulius, Radu, *Horia Creangă – omul și opera*, București, Editura Tehnică, 1980.

Pejić Bojana, David Elliott (ed.), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, catalog, Stockholm, Moderna Museet, 1999–2000.

Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Central Europe*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

Idem, catalog, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MUMOK, Viena, Köln, 2009.

Petre, Zoe „Scris și oral în istoria recentă”, în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, București, 2000.

Phillips, Kendall (ed.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 2004.

Pintilie, Andrei, „Tendințe constructiviste în arta contemporană românească”, în Ileana Pintilie, *Creație și sincronism european*.

Pintilie, Ileana (ed.), *Creație și sincronism european: Mișcarea artistică timișoreană*, catalog, Timișoara, Muzeul de Artă, 1991.

Idem, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000.

Idem, *Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce*, Timișoara, Editura Triade, 2010.

Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe*, 1945–1989, London, Reaktion Books, 2009.

Pollock, Griselda, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London and New York, Routledge, 1996.

Idem, *Differencing the Canon. Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1999.

Pollock, Griselda, Catherine de Zegher (ed.), *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*, Ghent, ASA Publishers, 2011.

Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Idem, „Prefață”, în Sașa Pană, *Prezentări*, București, Editura Tractus Arte, 2012.

Popescu, Simona, *Clava: Critificțiune cu Gellu Naum*, Pitești, Paralela 45, 2004.

Portelli, Alessandro, „What makes oral history different”, în Robert Perks and Alistair Thomson (ed.), *The Oral History Reader*, London and New York, Routledge, 2003.

Preda, Caterina, *Dictators and Dictatorships: Artistic Expressions of the Political in Romania and Chile (1970s–1989) No paso nada…?*, disertație, 2010, disponibilă la: http://www.academia.edu/218731/Dictators_and_Dictatorships_Artistic_Expressions_of_the_Political_in_Romania_and_Chile_1970s-1989_No_paso_nada…

Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Price, Janet și Margrit Shildrick (ed.), *Feminist Theory and the Body. A Reader*, New York, Routledge, 1999.

Rachieru, A.D., *Vocația sintezei. Eseuri asupra spiritualității românești*, Timișoara, Facla, 1985.

Ralea, Mihai, *Scrieri*, București, Minerva, 1989.

Rancière, Jacques, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, traducere și studiu introductiv de Kristin Ross, Stanford, Stanford University Press, 1991.

Rațiu, Dan Eugen, „Statul și cultura: Concepte, valori și justificări ale politicii culturale în România postcomunistă”, în D. E. Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011.

Rațiu, Mara, „Is Art Collecting Fashionable?”, în Emese Kürti (ed.), *Bucharest – Budapest Bridge. Contemporary Romanian and Hungarian Arts in Gábor Hunya's Collection*, Budapest, Vince Kiádo, 2009.

Raunig, Gerald, Gene Ray (ed.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, Mayflybooks, 2009

Revel, Jacques, „Microanalysis and the Construction of the Social”, în Jacques Revel și Lynn Hunt (ed.), *Histories: French Constructions of the Past*, traducere de Arthur Goldhammer, New York, The New Press, 1996.

Revel, Jacques (ed.), *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2006.

Rizescu, Victor (coord.), *Ideologii românești și est-europene*, București, Editura Cuvântul, 2008.

Rodenbeck, Judith F., *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge MA, The MIT Press, 2011.

Roll, Stephan, *Ospățul de aur*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Rolnik, Suely, „Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark”, în Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham & Londra, Duke University Press, 2008.

Sartori, Giovanni, *Theory of Democracy Revisited*, Seven Bridges Press, 1987.

Schmutz, Hemma (ed.), *Performing the East*, catalog, Salzburg, Salzburger Kunstverein, 2009.

Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Editura Cartea Românească, 2006.

Sellon, Emily B. și Renée Weber, „Theosophy and the Theosophical Society”, în Antoine Faivre, Jacob Needlemanp (ed.), *Modern Esoteric Spirituality*, New York, The Crossroad Publishing Company, 1992.

Serra, Richard, *Writings/Interviews*, University of Chicago Press, 1994.

Shanken, Edward A., „Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s”, în Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (ed.), *From Energy to Information*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

Sîrbu, Adrian T., Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2009.

Idem, „Comunismul în efigie reală și opera sa vie (o schiță genealogică a culturii postcomuniste de masă – în România)", în *Genealogii ale postcomunismului*.

Stallabrass, Julian, *Art Incorporated*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Stanilov, Kiril (ed.), *The Post-Socialist City: Urban Form and Space Transformations in Central and Eastern Europe After Socialism*, Dordrecht, Springer, 2010.

Steiner, Rudolf, *World History in the Light of Anthroposophy and as a Foundation for Knowledge of the Human Spirit*, Londra, Rudolf Steiner Press, ediția a 2-a, 1977.

Stiles, Kristine, „Shadows in a Vertical Life", în *AmaLIA Perjovschi*, catalog, Cluj, Idea Design & Print, 1996.

Idem (ed.), *States of Mind. Dan and Lia Perjovschi*, Nasher Museum and Duke University Press, 2007.

Stone, Lawrence, „The Revival of Narrative. Reflections on a New Old History", în Robert M. Burns (ed.), *Historiography. Critical Concepts in Historical Studies*, vol. IV, Culture, London and New York, Routledge, 2006.

Szabo, Lucian-Vasile, *O revoluție, un memorial*, Timișoara, Partoș, 2010.

Idem (ed.), *Decembrie, stare de urgență*, Timișoara, Editura Memorialul Revoluției 1989, 2010.

Szurek, Jean-Charles, „Pentru o memorie democratică a trecuturilor traumatizante", în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, 7–8 aprilie 2002, București, Colegiul Noua Europă, 2000.

Šuvaković, Miško, „The Ideology of the Exhibition: On the Ideologies of Manifesta", în *PlatformaSCCA*, Soros Center for Contemporary Art Ljubljana, nr. 3, ianuarie 2002. Disponibil la: http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm.

Idem, „Art as a Political Machine", în Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003.

Șerban, Alina (ed.), *Ion Grigorescu. The Man with a Single Camera*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

Takács, Peter (ed.), *MAMŰ 1978–1989. Tegnap és Ma*, Szaszhalombatta, Ministry of Culture, József Eötvös Foundation, 1990.

Temkin, Ann și Bernice Rose (ed.), *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, catalog, Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art, New York, 1993.

Thompson, Paul, *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate: o istorie politică a comunismului românesc*, Iași, Polirom, 2005.

Tismăneanu, Vladimir, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (ed.), *Raport Final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste, București, Humanitas, 2007.

Titu, Alexandra, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Meridiane, 2003.

Titu, Alexandra, Magda Cârneci, Irina Cios (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, catalog, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997.

Tomiță, Alexandra, *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, București, Cartea Românească, 2007.

Tóth, Sándor, *Litera de tipar*, București, Editura Științifică, 1966.

Trebitsch, Michel, „Statutul evenimentului în istoria timpului prezent", în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, 7–8 aprilie 2002, București, Colegiul Noua Europă, 2000.

Tuchman, Maurice (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

Tupytsin, Victor, *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009.

Turowski, Andrzej, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'est? Utopie et idéologie*, Paris, Ed. de la Villette, 1986.

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Cartea Românească, 2006.

Ujvárossy, Lászlo, *Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években* [Tendințe progresive de artă contemporană în anii '80 în Oradea], Oradea, PartiumKiadó, 2009.

Idem, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, traducere de Ilona Mihály, Cluj, Idea Design & Print, 2012.

Ungheanu, Mihai, *Exactitatea admirației*, București, Editura Cartea Românească, 1985.

Vargin, Olivier, *Regards sur l'art de l'„autre" Europe: l'art contemporain est-européen après 1989*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Vasile, Cristian, *Literatura și artele în România comunistă 1948–1953*, București, Humanitas, 2010.

Idem, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965–1974*, București, Humanitas, 2014.

Verdery, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona și Sorin Antohi, București, Humanitas, 1994.

Idem, „Whither Nation or Nationalism?", în Gopal Balakrishnan (ed.), *Mapping the Nation*, London, Verso, 1996.

Idem, *What Was Socialism and What Comes Next?*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1996 [Ed. rom.: *Socialismul – ce a fost și ce urmează*, traducere de Mihai Stroe și Iustin Codreanu; ediție îngrijită de Alexandru Niculescu, Iași, Institututul European, 2003].

Idem, *The Political Lives of Dead Bodies*, New York, Columbia University Press, 2000 [Ed. rom. *Viața politică a trupurilor moarte. Reînhumări și schimbări postsocialiste*, traducere de Liviu Chelcea și Sorin Gherguț, București, Vremea, 2006].

Viatte, Germain, Nicolas Cendo, Jean-Luc Sarré (ed), *La Planète affolée. Surréalisme: dispersion et influences, 1938–1947*, Direction des Musées de Marseille, Marseille, Flammarion, 1986.

Virno, Paolo și Michael Hardt (ed.), *Radical Thought in Italy*, University of Minnesota Press, 2006.

Vlasiu, Ioana (coord.), *Dicționarul sculptorilor din România*, contribuții de Gabriel Badea-Păun, Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Irina Cărăbaș, Adrian-Silvan Ionescu, Olivia Nițiș, Tudor Stavilă, Adriana Șotropa, Corina Teacă, Alexandra Titu, Gheorghe Vida, București, Editura Academiei Române, 2011–2012.

Vultur, Smaranda, „Discursurile memoriei în România post-comunistă: cu privire la o arhivă de istorie orală", în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, 7–8 aprilie 2002, București, Colegiul Noua Europă, 2000.

Welchman, John C. (ed.), *Institutional Critique and After*, Zurich, JRP/Ringier, 2006

Weyergraf-Serra, Clara și Martha Buskirk (ed.), *The Destruction of the Tilted Arc: Documents*, October Books, Cambridge MA, The MIT Press, 1990.

Wodak Ruth, Michael Meyer (ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 2001.

Yaari Monique (ed), *« Infra-noir », un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*, Berna, Peter Lang, 2014.

Idem, „Paul Paon ou le ‚hurle-silence'", în Monique Yaari (dir), *« Infra-noir », un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*.

Idem, „The Surrealist Group of Bucharest", în *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone Writers from Romania*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

Zahariade, Ana-Maria, „Două cărți, visul comunist și Dacia 1300", în *Arhitectura românească în proiectul comunist. România 1944–1989/Architecture in the Communist Project. Romania 1944–1989*, București, Editura Simetria, 2011.

Zamfirescu, Dan, *Via Magna*, București, Editura Eminescu, 1979.

Žižek, Slavoj, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Duke University Press, 1993.

Idem, *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 2004.

Zub, Alexandru, „Istoricul în fața duratei imediate: aportul ego-istoriei", în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, 7–8 aprilie 2002, București, Colegiul Noua Europă, 2000.

Volume fără autor sau cu autor colectiv

Asociația Foștilor Deținuți Politici din România, *Album Memorial. Monumente închinate jertfei, suferinței și luptei împotriva comunismului*, București, Editura Ziua, 2004.

*** *Dicționar de idei literare*, București, 1973.

*** *Dispariția și reapariția imaginii: pictura americană de după 1945*, catalog, București, Sala Dalles, 1969.

*** *Expoziția retrospectivă M.H. Maxy*, București, 1965.

*** *Galeria Națională. Arta Modernă și Contemporană*, texte de Georgeta Peleanu, Petre Oprea, Ștefan Dițescu, Paula Constantinescu, Beatrice Bednarik, Ion Frunzetti, București, 1965.

*** *Grădina Triade*, Timișoara, Fundația Interart Triade, 2005.

*** *Infra-noir*, Ediție în facsimil a colecției Infra-noir, Paris, La Maison de verre, 1996.

*** *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul Noua Europă, 7–8 aprilie 2002, București, Colegiul Noua Europă, 2000.

*** *Locul – faptă și metaforă*, catalog, București, Muzeul Satului, 1983.

*** *Maeștrii picturii românești*, cu texte de Ionel Jianu și Ion Frunzetti (vol. I), Ionel Jianu și Mircea Popescu (vol. II), București, 1953.

*** *Medium 1. Tineri artiști plastici din România*, catalog, UAP și CCES Covasna, Sf. Gheorghe, 1981.

*** *Monumente de for public. Județul Timiș*, catalog, Direcția pentru Cultură și Patrimoniu Național a Județului Timiș, 2010.

*** *Muzeul de Artă al RPR. Galeria Națională*, București, fără an.

*** *New Directions*, catalog, Galeria Richard Demarco, Edinburgh, 1971.

*** *Romanian Art Today*, catalog, Galeria Richard Demarco, Edinburgh, 1971.

*** *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974.

*** *Studiul 1*, catalog, UAP, Timișoara, 1978.

*** *Studiul 2*, catalog, UAP, Timișoara, 1982.

*** *Three Types of Automatism: Works by Ernst Martin, Paul Păun, Scottie Wilson*, London Gallery, Londra, catalog, 18 Februarie–20 Martie 1948.

Articole, studii și cronici în periodice

Angel, Judit, „Scena de artă RO/The Romanian Art Scene", în *Balkon*, nr. 6, 2001.

Argan, Giulio Carlo, „Criza proiectului", în *Arta*, nr. 10–11, 1982.

Arghir, Anca, „Arta și publicul", în *Arta plastică*, nr. 1, 1965.

Idem, „Cronica plastică", în *Arta plastică*, nr. 4, 1968.

Idem, „Ioana Kassargian", în *Arta plastică*, nr. 7–8, 1966.

Idem, „Retrospectiva Lucian Grigorescu", în *Arta plastică*, nr. 4, 1968.

Idem, „Ion Bitzan. Obiectul între fizică și metafizică", în *Arta*, nr. 5, 1972.

Argintescu-Amza, Nicolae, „Expoziția anuală de grafică – 1957", în *Arta plastică*, nr. 4, 1957.

Idem, „Ion Grigore Popovici: despre desenele sculptorului", în *Arta*, nr. 2, 1969.

Baciu, Ștefan, „Salida Super Ánarchica Hacia la Poesía Total", interviu cu Paul Păun, în *Mele*, International Poetry Letter, t. 18, nr. 43, 1978.

Bal, Mieke și Norman Bryson, „Semiotics and Art History", în *The Art Bulletin*, LXXIII, nr. 2, iunie 1991.

Barbosa, Octavian, „Necesitate și realism", în *Arta plastică*, nr. 12, 1966.

Beke, László, „The Present Time of the Conceptual Art. The Political Implications of Eastern European Art", text prezentat în cadrul workshop-ului *Barcelona Vivid [Radical] Memory*, mai 2007. Disponibil la: http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bcn_Essays/Present_Beke_eng.pdf.

Bercea, Maria. „O ofensă. Monumentul Revoluției", în *Revista 22*, 16.08.2005. Disponibil la: http://revista22.ro/1970/o-ofensa-monumentul-revolutiei.html.

Berecz, Ágnes, „The Hungarian Patient: Comments on the Contemporary Hungarian Art of the 90s", in *ARTMargins* online, nr. 2, 2003. Disponibil la: http://www.artmargins.com/index.php/archive/251-the-hungarian-patient-comments-on-the-qcontemporary-hungarian-art-of-the-90sq.

Bishop, Claire, „Romania Report", în *E-cart*, nr. 1, 2003. Disponibil la: http://www.e-cart.ro/1/claire/uk/gri/claire.html.

Idem, „The New Masters of Liberal Arts. Artists Rewrite the Rules of Pedagogy", în *Modern Painters*, nr. 9, septembrie 2007.

Bogdan, Radu, „Expoziția anuală a artelor plastice”, în *Contemporanul*, 7.01.1949; 14.01.1049; 21.01.1949; 28.01.1949.

Idem, „Omagiu lui Brâncuși”, în *Arta plastică*, nr. 1, 1957.

Bois, Yve-Alain, Rosalind Krauss, „A User's Guide to Entropy”, în *October*, vol. 78, toamna 1996.

Brooks, Jeffrey, „Socialist Realism in *Pravda*. Read all about it”, în *Slavic Review*, vol. 53, nr. 4, 1994.

Buchloh H.D., Benjamin, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, în *October*, vol. 55, iarna 1990.

Idem, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, în *Artforum*, nr. 21, septembrie 1982.

Bușneag, Olga, „Revoluția suntem noi (Beuys)”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991.

Calboreanu, Vlad, Francisc Echeriu și Romeo Simiraș, „Design și dezvoltare”, în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974.

Carney, James D., „A Historical Theory of Art Criticism”, în *Journal of Aesthetic Education*, vol. 28, nr. 1, primăvara 1994.

Călinescu, George, „Romanul construcției socialismului”, în *Contemporanul*, nr. 347, 29.05.1953.

Cârneci, Magda, „Bienala tinerilor artiști”, în *Arta*, nr. 4, 1981.

Idem, „Satul și Pământul – suport și rădăcini”, în *Arta*, nr. 7–8, 1982.

Idem, „Spectacularul, simptom al vizualității contemporane”, în *Arta*, nr. 9, 1985.

Idem, „Unele probleme contemporane ale imaginii”, în *Arta*, nr. 6, 1985.

Idem, „Noua figurație/noul realism. Repere provizorii”, în *Arta*, nr. 9, 1988.

Idem, „Critica de artă în România din 1980 și până în prezent (1)”, în *Revista 22*, 31.08.2010, disponibil la http://www.revista22.ro/articol-8772.html.

Celac, Mariana, „Arhitectul B. Ioanide (1887–1964)”, „Ioanide la cincizeci de ani: ‚Nu sunt Michelangelo, dar aș vrea să fiu'”, în *Secolul 21*, *7 Teme*, nr. 7–12, 2009.

Chesaru, Angela, „Considerații lingvistice și semantice privind neologismul ‚Design'”, în *D(esign)*, caietele selective ale Centrului Român de Design, nr. 1, 1979.

Chikán, Bálint, „Médium”, în *Jelenkor*, nr. 1, ianuarie 1983.

Cios, Irina, „Cosmin Grădinaru. Tineri și neliniștiți”, în *Observator cultural*, nr. 16, iunie 2000. Disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-Cosmin-Gradinaru.-Tineri-si-nelinisti-t*articleID_6239-articles_details.html.

Idem, „Profil 90. Învățământul de artă, Un scurt istoric și două concluzii”, *Observator cultural*, nr. 24, august 2000. Disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-Invatamintul-de-arta*articleID_5513-articles_details.html.

Comarnescu, Petru, „Francisc Șirato”, în *Arta plastică*, nr. 1, 1957.

Idem, „Curente în arta modernă”, IV [Avangarda românească], în *Arta plastică*, nr. 8, 1967.

Constantin, Paul, „Un plan de dezvoltare a designului în România”, în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974.

Idem, „Mai trebuie dovedit impactul social al design-ului?”, în *Arta*, nr. 6, 1975.

Idem, „DESIGN: la ce bun?”, în *D(esign)*, caietele selective ale Centrului Român de Design, nr. 1, 1979.

Copilaș, Emanuel, „Politica externă a României comuniste: anatomia unei insolite autonomii”, în *Sfera Politicii*, nr. 152, 2010.

Costescu, Eleonora, „Critica de artă la ora bilanțului (I)”, în *Arta*, nr. 7, 1986.

Idem, „Critica de artă la ora bilanțului (II)”, în *Arta*, nr. 8, 1986.

Cova, Iosif, „Succese și lipsuri ale afișului nostru politic”, în *Arta plastică în RPR*, nr. 1, 1954.

Crețu, Iulian „Actualitatea esteticii industriale pentru economia țării noastre”, în *Estetica Industrială*, caiet de documentare selectivă, Institutul Central de Documentare Tehnică în colaborare cu Comisia de Estetică Industrială a Municipiului București, nr. 1, 1971.

Idem, „Liceul de arte plastice Timișoara”, în *Estetica Industrială*, caiet de documentare selectivă, nr. 7, 1973.

Dallin, David, „The Main Traits of Soviet Empire–Building”, în *Russian Review*, vol. 18, nr. 1, ianuarie 1959.

Dan, Călin, „Florin Niculiu: Corespondențe muzicale”, în *Arta*, nr. 6, 1983.

Idem, „Ioana Bătrânu”, în *Arta*, nr. 6, 1986.

Idem, „Spiritul critic și acțiunile mediului”, în *Arta*, nr. 4, 1986.

Idem, „Aspecte ale unei generații”, în *Arta*, nr. 11, 1986.

Idem, „Sentimentul insulei. Note despre criza postmodernă (I)”, în *Arta*, nr. 12, 1986.

Idem, „Sentimentul insulei. Note despre criza postmodernă (II)”, în *Arta*, nr. 2, 1987.

Idem, „O sărbătoare expresionistă”, în *Arta*, nr. 1, 1987.

Idem, „Două distanțe și o apropiere”, în *Arta*, nr. 1, 1988.

Idem, „Baia Mare – expoziția tineretului”, în *Arta*, nr. 9, 1988

Idem, „Sexul la Mozart și la alții”, în *Arta*, nr. 1, 1992.

Dan, Călin, Adrian Guță, Iosif Király, „Populism în cadrul elitei”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991.

Dan, Călin, „Estetica sărăciei”, 1997, disponibil la: http://www.c3.hu/ican/text7825.html?id_text=21.

Dinu, Gheorghe, „Inițiale pentru o expoziție. De vorbă cu M.H. Maxy”, în *Integral*, nr. 11, 1927.

Dobson, Miriam, „Contesting the Paradigms of De-Stalinization. Readers' Responses to ‚One Day in the Life of Ivan Denisovich'”, în *Slavic Review*, nr. 3, 2005.

Drișcu, Mihai, „Peisajul”, în *Arta*, nr. 3, 1969.

Idem, „Bienala tinerilor artiști”, în *Arta*, nr. 8, 1969.

Idem, „Lucian Grigorescu”, în *Arta*, nr. 11, 1970.

Idem, „Covorul zburător, simbol al păcii. Obiect obținut prin acțiune. Acțiune cu caracter sărbătoresc”, în *Arta*, nr. 2, 1974.

Idem, „Sărbătoarea ca artă”, în *Arta*, nr. 2, 1974.

Idem, „Atelier 35”, în *Arta*, nr. 4, 1974.

Drișcu, Mihai, Anca Arghir, „Grigorescu Ion”, în *Arta*, nr. 5–6, 1974.

Drișcu, Mihai, Paul Gherasim, Coriolan Babeți, „Studiul”, în *Arta*, nr. 7, 1978.

Drișcu, Mihai, „Alte notații despre *Studiul*”, în *Arta*, nr. 7–8, 1982.

Duculescu, Mirela, „Interviu cu Alexandru Manu”, în *Design Buletin*, nr. 12.

Dumitrescu, N. „Casa Scânteii, un uriaș combinat poligrafic”, în *Știință și Tehnică pentru Tineret*, ianuarie, 1951.

Dwyer, Owen, Derek Alderman. „Memorial Landscapes. Analytic Questions and Metaphors”, în *GeoJournal*, nr. 73, 2008.

Enescu, Theodor, „Figuri de artiști contemporani. Camil Ressu”, în *Arta plastică*, nr. 2, 1954.

Epure, Șerban, „Atitudine cibernetică și gândire matematică”, în *România literară*, nr. 25, 18.06.1970.

Eröss, István „Grupul *Mamű*, Târgu-Mureș. Atingeri: mici și mari”, în *Arta*, nr. 4–5, 2012.

Esbenshade, Richard S., „Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe”, în *Representations*, nr. 49, Special Issue: *Identifying Histories: Eastern Europe before and after 1989*, iarna 1995.

Eșanu, Octavian, „What Was Contemporary Art?”, în *ARTMargins*, vol. 1, nr. 1, 2012.

Flondor-Străinu, Constantin, „Un program pedagogic adaptat evoluției tehnico-industriale”, în *Estetica Industrială*, caiet de documentare selectivă, nr. 7, 1973.

Idem, „Atitudini spre design”, în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974.

Froeyman, Anton, „Concepts of Causation in Historiography”, în *Historical Methods*, vol. 42, nr. 3, primăvara 2009.

[Frunzetti, Ion], „Inovații în sculptură”, în *Arta plastică*, nr. 1, 1962.

Idem, „Dimensiunea clasică a lui Ion Jalea”, în *Arta*, nr. 8, 1977.

Gafița, Mihai „Se construiesc orașe noi”, în *Viața românească*, nr. 1, ianuarie, 1953.

Gardner, Anthony, „Specters after Marx: Contemporary Art's Contiguous Histories”, în *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 10, nr. 1, 2011.

Găină Gerendi, Dorel, „Tranzit”, în *Arta*, nr. 1, 1990.

Grama, Sidonia, „Între spații ale amintirii și locuri ale memoriei. Comemorarea a 15 ani de la revoluție, la Timișoara”. Disponibil la: www.memoria.ro.

Grigorescu, Ion, „‚Acțiuni' asupra publicului”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991.

Guță, Adrian, „Gânduri despre ‚Neorealismul neurotic românesc'”, în *Observator cultural*, nr. 57, 27.03.2001. Disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-ginduri-despre-neorealismul-neurotic-romanesc/

Idem, „Arta (cultura) alternativă”, în *Observator cultural*, nr. 252–253, 2004.

Idem (coord.), *Optzecismul vizual după 20 de ani*, *Arta*, nr. 4–5, 2011.

Han, Oscar, „Artă și anti-artă, critică și anti-critică”, în *Scânteia*, 18 aprilie 1973.

Hăulică, Dan, „Dialectica universalității”, în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971.

Idem, „Vocativul urgenței”, în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1980.

Horșia, Horia, „Ioana Celibidache”, în *Arta*, nr. 1, 1970.

Horșia, Olga, „Meserie și măiestrie”, în *Arta*, nr. 9, 1983.

Idem, „Ion Gheorghiu: Promisiunea fericirii”, în *Arta*, nr. 5–6, 1979.

Idem, „Ion Irimescu. Profil”, în *Arta*, nr. 3, 1973.

Idem, „Ion Sălișteanu. Nevoia de frumusețe”, în *Arta*, nr. 1, 1980.

Ignat, Nestor, „Expoziția Anuală de Stat a artelor plastice”, în *Scânteia*, 24.12.1948.

Ileașă, Vasile, „Cultura, premisa păcii”, în *Secolul 20*, nr. 8–10, 1983.

Implon, Irén, „Héköznapi emlékmű”, în *Fáklya*. A Román Kommunista Párt Bihar Megyei Bizottságaés a Megyei Néptanács Lapja, nr. 150, 27.06.1979.

Ioan, Augustin, „Scobitoarea Treimii. Despre facerea, dez-facerea și refacerea memoriei colective”, în *IDEA artă + societate*, nr. 20, 2005. Disponibil la: http://www.idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=295.

Kemp-Welch, Klara și Cristina Freire, „Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe”, în *ARTMargins*, vol. 1, nr. 2–3, 2012.

Kiossev, Alexander, „The Oxymoron of Normality”, în *Eurozine* (on-line), 2007. Disponibil la: http://www.eurozine.com/articles/2008-01-04-kiossev-en.html.

Krauss, Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field”, în *October*, vol. 8, primăvara 1978.

Lazea, Andreea, „Les monuments post-communistes de Bucarest entre ‚espace public' et ‚espace social'”, în *Sociétés*, nr. 97, 2007.

Lázár, László, „A kísérlet oka és joga”, în *Új Élet*, nr. 4, 1982.

Lăzărescu, Liviu, „Pictura în ulei, un procedeu închis”, în *Arta*, nr. 6, 1987.

Lefter, Ion Bogdan, „Privind dinspre literatură, o chestiune de accente”, în *Arta*, nr. 2, 1989.

Louai, El Habib, „Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak: Historical developments and new applications”, în *African Journal of History and Culture* (AJHC), vol. 4, nr. 1, ianuarie 2012.

Lovibond, Sabina „Feminism and Postmodernism”, în *New Left Review*, nr. 178, 1989.

Madoff, Steven Henry, „Service Aesthetics”, în *Artforum*, nr. 9, septembrie 2008.

Magnússon, Sigurður Gylfi, „The Singularization of History: Social History and Microhistory Within the Postmodern State of Knowledge”, în *Journal of Social History*, vol. 36, nr. 3, primăvara 2003.

Idem, „Social History as ‚Sites of Memory'? The Institutionalization of History: Microhistory and the Grand Narrative”, în *Journal of Social History*, vol. 39, nr. 3, primăvara 2006.

Idem, „Social History–Cultural History–Alltagsgeschichte–Microhistory: In-Between Methodologies and Conceptual Frameworks”, sursa www.microhistory.org.

Maicu, Horia, „Despre proiectarea Casei Scînteii”, în *Arhitectura*, nr. 1, 1951.

Mansoor, Jaleh, „Piero Manzoni: ‚We Want to Organicize Disintegration'”, în *October*, vol. 95, iarna 2001.

Marinescu, Constantin, „ESCOL – echipament școlar”, în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974.

Martin, Mircea, „Cultura română între comunism și naționalism”, în *Revista 22*, 8 numere, 2002: I (23.09), II (31.10), III (11.11), IV (09.12); 2003: V (17.02), VI (10.03), VII (16.06), VIII (23.06). Disponibil la: www.revista22.ro/.

Maud, Jacquin, „Motherhood across the Iron Curtain: on Zofia Kulik and Mary Kelly”. Disponibil la: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#n39.

Maxy, M.H., „Realismul nu e o formulă ci un drum spre viață”, în *Flacăra*, 04.04.1948.

Idem, „Reorganizarea Muzeului de Artă al RSR”, în *Studii muzeale*, nr. 3, 1966.

Idem, „Retrospectivă plastică”, în *Contemporanul*, 06.05.1966.

Mereuță, Iulian, „O situație a imaginii”, în *Arta*, nr. 12, 1972.

Micu, D., Recenzie la cartea *Noul oraș* de Ștefan Andrei, în *Contemporanul*, nr. 49, 5 decembrie 1952.

Mignolo, Walter, Madina Tlostanova, „Theorizing from the Borders. Shifting to Geo-Body Politics of Knowledge", în *European Journal of Social Theory*, nr. 2, vol. 9, 2006.
Mihuleac, Wanda, „Spații subiective", în *Arta*, nr. 10–11, 1982.
Milevska, Suzana, „Balkan Subjectivity as *Neither*", în *Third Text*, vol. 21, nr. 2, 2007.
Idem, „The Internalisation of the Discourse of Institutional Critique and its Unhappy Consequences", în *Transversal: The Post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique*, European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008.
Mitescu, Adriana, „Ce înseamnă ‚a fi modern' în artă? Convorbire cu pictorul Maxy", în *Informația Bucureștiului*, 29.07.1968.
Mocanu, Titus, „Reflecții asupra realismului", în *Arta plastică*, nr. 10, 1966.
Idem, „Profil. Vasile Brătulescu", în *Arta*, nr. 1, 1976.
Mocanu, Virgil, „Jurnalul galeriilor", în *Arta*, nr. 10, 1979.
Năsui, Cosmin, „Anii '90 în artele vizuale" I și II, în *Observator cultural*, nr. 94, 2006 și nr. 95, 2006. Disponibile la: http://www.observatorcultural.ro/articol/anii-90-in-artele-vizuale-i-2/ și http://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-anii-90-in-artele-vizuale-ii-2/.
Neagu, Paul, „Palp Arta", în *Arta*, nr. 5, 1970.
Noica, Constantin, „La o antologie filosofică Blaga", în *Steaua*, anul XXXVI, nr. 2, februarie 1985.
Novicov, Ramona, „Atelier 35 Oradea 1981–1989", în *Contrapunct*, ianuarie 1991.
Oprea, Petre, „Corneliu Michăilescu", în *Arta plastică*, nr. 1, 1967.
Oroveanu, Anca, „Rememorare și uitare", în *Arta*, nr. 2, 1989.
Owens, Craig, „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", în *October*, nr. 12, 1980.
Palade, Rodica, „Memoria ca formă de justiție", *Revista 22*, 25.10.2011. Disponibil la: http://www.revista22.ro/memoria-ca-forma-de-justitie-11721.html.
Paler, Octavian, „Estetică și Politică", în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1–2, ianuarie–februarie 1987.
Pamfil, François, „Coriolan Hora", în *Arta*, nr. 2–3, 1979.
Papu, Edgar, „Avem ce dărui", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971.
Idem, „Protocronismul românesc", în *Secolul 20*, nr. 5–6, 1974.
Idem, „Lumile unui romancier", în *Luceafărul*, nr. 7 (1137), 18.02.1983.
Pascadi, Ion, „Realul în artă", în *Arta plastică*, nr. 5, 1966.
Pavel, Amelia, „Aspecte ale artei contemporane", în *Arta*, nr. 4, 1986.
Peltonen, Matti, „Clues, Margins, and Monads: the Micro-Macro Link in Historical Research", în *History and Theory*, vol. 40, nr. 3, octombrie 2001.
Peraica, Ana, „A Shift in the Representation of the Worker. From Social Realism to ‚Soros Realism'", în *Spingerin. Hefte fűr Gegenwartskunst*, vol. 12, nr. 3, 2006.
Petrescu, Paul, „Universul domestic românesc", în *Arta*, nr. 10, 1979.
Petrešin-Bachelez, Nataša, „Innovative Forms of Archives, part. 1: Exhibitions, Events, Books, Museums and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive", în *e-flux Journal*, vol. 13, nr. 2, 2010. Disponibil la: http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive/.
Pintilie, Ileana. „Școala de Arte Frumoase din Timișoara", în *Arta*, nr. 7–8, 1982.
Idem, „Zona 3 sau câteva observații pe marginea oportunității unui fenomen". Disponibil la: http://www.zonafestival.ro/ro/index.htm.
Idem, „Problems in Tranzit: Performance in Romania", în *ARTMargins* online, aprilie 2000. Disponibil la: http://www.artmargins.com/index.php/8-archive/424--problems-in-transit-performance-in-romania.
Idem, „The Public and the Private Body in Contemporary Romanian Art", în *ARTMargins* online, iulie 2007. Disponibil la: http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/120-the-public-and-the-private-body-in-contemporary-romanian-art-.
Pleșu, Andrei, „De la paletă la camera de filmat", în *Arta*, nr. 7, 1978.
Idem, „Itinerariile zilnice ale lui Ștefan Bertalan", în *Arta*, nr. 10, 1978.
Idem, „Pictura. Salonul bucureștean 1978", în *Arta*, nr. 2–3, 1979.
Idem, „Profil. Ion Mitroi", în *Arta*, nr. 7, 1979.
Idem, „Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului", în *Secolul 20*, nr. 1–2/240–242, 1981.
Idem, „Preliminarii la o fenomenologie a dialogului dintre artist și critic", în *Arta*, nr. 7, 1986.
Pop, Ion, „L'avant-garde roumaine et la politique", în *Arcadia*, vol. 41, II, Berlin, De Gruyter, 2006.
Popov, Vladimir, „Problemele mobilierului și echipamentului urban. Învățământul de design la Institutul de Arhitectură ‚Ion Mincu' din București", în *Arhitectura*, nr. 4, 1975.
Quijano, Aníbal, „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", în *Nepantla: Views from South*, vol. 1, nr. 3, 2000.
Radnev, M., „Recenzie ‚Știință și tehnică pentru tineret' (nr. 20–31 din 1951)", în *Contemporanul*, nr. 10, 283, 1952.
Rațiu, Dan Eugen, „The Arts Support System in a Transitional Society: Romania 1990–2006", în *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 37, nr. 3, 2007.
Robinson, Julia, „From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in the Art of the 1960s", în *October*, vol. 127, iarna 2009.
Rolf, Malte, „A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalin", în *Slavic Review*, vol. 68, nr. 3, 2009.
Rolnik, Suely, „The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum", în *Multitudes*, nr. 28, 2007.
Sabău, Cristina, „Interviu cu Mihai Maxim", în *Design Buletin*, nr. 1, 1997.
Salvanu, Virgil, „Pregătirea creatorilor de produse industriale", în *Estetica industrială*, nr. 3, 1971.
Scriba, Decebal, „Strada – componentă a semiologiei urbane", în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974.
Shopes, Linda, „Oral History and the Study of Communities: Problems, Paradoxes and Possibilities", în *The Journal of American History*, vol. 89, nr. 2, septembrie 2002.
Snodgrass, Susan, „Report from Bp/In a Free State", în *Art in America*, nr. 10, 1998.
Stârcea Crăciun, Matei, „Scrisoare deschisă către domnul Sorin Oprescu. Despre intenția mutării monumentului *Crucea secolului*, realizat de Paul Neagu", în *Observator cultural*, nr. 560, ianuarie, 2011.
Szijártó, István, „Four Arguments for Microhistory", în *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 6, nr. 2, 2002.
Titu, Alexandra, „Arta naivă românească", în *Arta*, nr. 10, 1976.
Idem, „Salonul republican 1978", în *Arta*, nr. 7, 1978.
Idem, „Critica – profesie și cultură", în *Arta*, nr. 1, 1980.
Idem, „Haosul pur este cu desăvârșire neinteresant", în *Arta*, nr. 3, 1983.
Idem, „Premise pentru constituirea imaginii în arta contemporană", în *Arta*, nr. 11, 1986.
Idem, „Filocalia. Arta și resacralizarea lumii", în *Arta*, nr. 4, 1991.
Idem, „Prolog, o atitudine", în *Arta*, nr. 1, 2000.
Țichindeleanu, Ovidiu, „Lia Perjovschi: Economy and Collection of Care in Transition", în *Afterall*, nr. 28, toamna/iarna 2011.
Idem, „Decolonial AestheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation", în *Social Text*, 15.07.2013.
Ungheanu, Mihai, „Un orator printre scriitori", în *Flacăra*, 11.10.1979.
Van Cant, Katrin, „Historical Memory in Post-Communist Poland: Warsaw's Monuments After 1989", în *Studies in Slavic Cultures*, University of Pittsburgh, vol. 8, 2009.
Vanci, Marina, „Fernand Léger", în *Arta plastică*, nr. 2, 1965.
Vasiliu, Anca, „Postbizantinismul românesc și modelările sale", în *Arta*, nr. 2, 1986.
Idem, „Despre pământ", în *Arta*, nr. 4, 1987.
Vida, Gheorghe, „Tineri artiști din Sibiu", în *Arta*, nr. 9, 1985.
Vida, Mariana, „Ipostaze ale modernismului" (I), în *Observator cultural*, nr. 503, 2009.
Idem, „Ipostaze ale modernismului" (II), în *Observator cultural*, nr. 504, 2009.
Vlasiu, Ioana, „Anii '20. ‚Realisme' și (post) avangardă în pictura românească", în *Arta*, nr. 7, 1987.
Vultur, Smaranda, „Memoria în criză. Studiu de caz: Revoluția din 1989 ca fractură temporală și producere de memorie". Disponibil la: http://www.memoriatimisoarei.ro/locuri-de-memorie/smaranda-vultur---memoria-in-criza-revolutia-din-1989-ca-fractura-temporala-si-producere-de-memorie.html.
Yaari, Monique, „Le Groupe Surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945–1947: une page d'histoire", în *Synergies*, nr. 3, 2011.
Žižek, Slavoj, „Why are the NSK and Laibach Not Fascists?", în *M'ARS*, Volume 3/4, pp. 3–4, 1993.

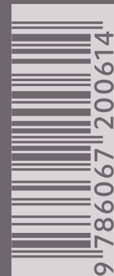
Numere speciale, grupaje tematice sau articole fără autor în periodice

*** „Avangarda – pro și contra", în *Arta*, nr. 6–7–8, 1990.
*** „Centrul Cultural Sindan", în *Observator cultural*, nr. 122, iunie 2002. Disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/centrul-cultural-sindan/.
*** „Cultură și universalitate", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971.
*** „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social", Colocviu organizat de revista *Arta* în colaborare cu Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", 3 noiembrie 1979, în *Arta*, nr. 11–12, 1979.
*** „Interviu cu Ana Lupaș", în *Tribuna*, 16 august 1973.
*** „Médium 1981", în *Igaz Szó*, nr. 4, 1982, Târgu-Mureș.
*** „Postmodernismul", în *Caiete critice*, nr. 1–2, 1986
*** „Postmodernismul", în *Arta*, nr. 2, 1989.
*** „Promovarea activității de design industrial", în *D(esign)*, caietele selective ale Centrului Român de Design, nr. 1, 1979.
*** „Questioning MNAC", în *Artelier*, nr. 7, 2001.
*** „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism", număr special, *Obsolescence*, în *October*, vol. 100, primăvara 2002.
*** „Unde să căutăm arta? Nuclee de artă contemporană în România" și „Răspunsuri la chestionarul Balkon", în *Balkon* nr. 6, 2001.

Alte periodice consultate, fără menționea autorului

Almanahul poporului hunedorean, 1947.
Constructorul, nr. 185, 25.07.1953.
Constructorul, nr. 173, 30.04.1953.
Scânteia, nr. 1628, 8.01.1950.
Idem, nr. 1644, 27.01.1950.
Idem, nr. 1625, 5.01.1950.
Idem, nr. 1645, 28.01.1950.
Idem, nr. 2709, 10.07.1953.
Idem, nr. 2636, 15.04.1953.
Scânteia Tineretului, nr. 11, aprilie 1953
Steagul Roșu (Valea Jiului), nr. 64, 21.10.1949.
Idem, nr. 73, 31.10.1949.
Idem, nr. 61, 29.10.1949.
Știință și Cultură, nr. 8, august, 1952.

ISBN 978-606-720-061-4
12 LEI



Volumul de față este rezultatul unui program de cercetare desfășurat în cadrul Colegiului Noua Europă-Institut de studii avansate din București. O propunere-cadru pentru un proiect deschis, el este un produs al auto-percepției fenomenului vizual din România, realizat în România, și determinat, deci, istoric, economic și cultural, cu atât mai tipic pentru contextul în care apare, cu cât este rezultatul unui efort colectiv.







www.nec.ro
www.unarte.org
www.mnac.ro

ISBN 978-606-720-061-4
12 LEI

